



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Reflektionen des beschädigten Familienlebens“

Intergenerationale Kommunikation in Sono Shions *Ai no mukidashi*

verfasst von / submitted by

Kerim Mallée BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Japanologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
1.1. Bisheriger Stand der Sono-Forschung	5
1.2. Fragestellung	10
2. Zur Methode	11
2.1. Zur Figurenanalyse.....	11
2.1.1. Das Figuren-Verständnis in der vorliegenden Arbeit	11
2.1.2. Der Generationenbegriff	14
2.1.2. Intergenerationale Kommunikation als Thema.....	16
2.2. Figurenanalyse in meiner Arbeit.....	18
2.2.1. Menschen und Figuren	18
2.2.2. Fragenkatalog	19
3. <i>Ai no mukidashi</i> : Einführung zur Filmhandlung und den Figuren	21
3.1. Die jugendlichen Figuren.....	25
3.1.1. Honda Yū.....	25
3.1.2. Ozawa Yōko	26
3.1.3. Koike Aya.....	28
3.2. Die erwachsenen Figuren in <i>Ai no mukidashi</i>	29
3.2.1. Honda Tetsu.....	29
3.2.2. Fujiwara Kaori	30
4. Beziehungen in <i>Ai no mukidashi</i>	31
4.1. Tetsu und Yū.....	31
4.2. Die Beziehung zwischen Honda Yū und den jugendlichen Racketeeren	35
4.3. Koike Aya und Honda Yū.....	36
4.4. Honda Yū versucht seine Liebe zu Ozawa Yōko zu kommunizieren.....	38
4.5. Ozawa Yōko versucht mit Sasori zu kommunizieren	41
4.6. Kommunikation zwischen Ozawa Yōko und Fujiwara Kaori.....	42
4.7. Kommunikation zwischen Kaori und Tetsu.....	44
5. Gesellschaftlicher Zusammenhang.....	45
6. Conclusio	58
Literatur.....	63
Filmprotokoll ausgewählte Szenen	69
Abstract.....	127

Abbildung 1: Ozawa Yōko würgt Honda Yū (3:25:55).....	39
Abbildung 2: Honda Yū sieht Ozawa Yōko als Maria vor sich (00:56:26)	40
Abbildung 3: 01:16:40 Yōko schaut sich Berichte über Studentenproteste an	53
Abbildung 4: 01:17:05 Yōko beobachtet die unsichtbaren Geschosse, die nur sie erkennen kann	54

1. Einleitung

Über das heutige Japan zu sprechen, heißt zwangsläufig (immer auch), über demografischen Wandel zu sprechen: Innerhalb eines Jahrhunderts wurde Japan zum Land mit dem höchsten durchschnittlichen Alter weltweit, und durch einen Rückgang der Geburtenrate sinkt die Einwohnerzahl kontinuierlich (Deutsches Institut für Japanforschung 2017). Das führt dazu, dass die alternde Bevölkerung ins Auge sticht, weil sie anwächst, und die junge Generation, weil es sich bei ihr genau andersherum verhält.

Aktuell leben wir in Zeiten, in denen intergenerationale Kommunikation wichtiger ist denn je: Die Corona-Krise zeigt, wie wichtig Solidarität der jüngeren Generation mit der älteren ist, weil letztere besonders vulnerabel ist. Angesichts des Klimawandels gilt aber auch der umgekehrte Fall, da es die jüngere Generation ist, die mit den Folgen der Erderwärmung wird, leben müssen. Die Generationen sind aufeinander angewiesen und stehen gleichermaßen im Konflikt.

Aber nicht erst inmitten dieser globalen Krisen ist intergenerationale Kommunikation wichtig. Dies zeigt sich u.a. im Bereich der kulturellen Produktion: Nicht nur Wissen, sondern auch Sagen und Legenden wurden zunächst mündlich¹ von einer Generation an die nächste weitergegeben (Campbell 2004: xlv) und scheinen ein urmenschliches Bedürfnis zu stillen (Campbell 2004: xxxv). Intergenerationale Kommunikation ist das Bindeglied, das die Weltbilder und Ideologien der Gegenwart zu einem Resultat dessen, was zuvor da war, macht.

Nirgendwo ist dies so deutlich wie im Film. Dieses relativ junge Medium hatte in etwas mehr als 100 Jahren eine beachtliche und ereignisreiche Geschichte. Das liegt auch daran, dass die Filmschaffenden jeder Generation die Techniken, Ideen und Themen der vorhergehenden unermüdlich weiterentwickelt haben. Die Filmschaffenden einer Generation waren immer begeisterte Kinogänger bei denen vorheriger Generationen. So gibt es Regisseure wie Quentin Tarantino, die keinen Hehl darum machen, bei wem sie gelernt haben, deren Werke voller Referenzen auf vorheriges sind und die dennoch immer neues und eigenes kreieren.

Ein Regisseur, dem das ebenfalls immer wieder gelingt, ist Sono Shion. Genau wie bei Tarantinos *Kill Bill: Vol. 1* (2003), kann er Sono einer Filmfigur in *Jigoku de naze warui* („Why don't you play in hell“, Sono 2013) das gelbe Trainingsoutfit, das einst Bruce Lee in *Game of death* (Clouse und Lee 1978) populär machte, ohne dem Zuschauer eine einfallslose Kopie eines bereits existenten Films zu präsentieren. Eine weitere Parallele zu Tarantinos Film *Kill Bill* ist, eine Figur

¹ In Japan wurde Schrift erst zwischen dem 3. und 5. Jahrhundert eingeführt (Potjans 2021).

in *Ai no mukidashi* („Love Exposure“, 2009) die an die von der Enka-Sängerin Kaji Meiko (die auch im Soundtrack von Tarantinos Film zu hören ist) in vier Filmen verkörperte Antiheldin Sasori angelehnt ist. Auf dieser basiert auch Beatrix Kiddo, die von Uma Thurman verkörperte Protagonistin von Tarantinos Film. Da es in dieser Arbeit um den Themenbereich Film, Japan und intergenerationale Kommunikation gehen soll, sei die Beschäftigung mit Tarantinos Film anderen überlassen (die das auch bereits reichlich getan haben). Ich werde mich hingegen auf den restlichen Seiten mit dem oben genannten japanischen Film von Sono Shion beschäftigen.

1.1. Bisheriger Stand der Sono-Forschung

Intergenerationale Kommunikation läuft nicht immer reibungslos ab. Das Thema Konflikthafter oder nicht stattfindender intergenerationaler Kommunikation wurde weltweit bereits in zahlreichen Filmen aufgegriffen. Filme antizipieren gesellschaftliche Entwicklungen, weshalb Kracauer formuliert: „Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien.“ (vgl. Kracauer 1928; zit. n. Nymoen und Schmidt 2021:#pos 162)²

Dominic Lennard zeichnet in seiner Monografie *Bad seeds and holy terrors: the child villains of horror film* (2014) einen Querschnitt der Geschichte vom filmischen Bösewicht in Kindergestalt. Er zeigt darin, dass diese Filme die Angst vor Jugendkriminalität aufgreifen (Lennard 2014:49) und manchmal das Thema der sozialen Ungerechtigkeit ins Rampenlicht rücken, indem sie das Böse (in Gestalt eines Kindes) einer größer werdenden bürgerlichen Mittelschicht entspringen lassen (Lennard 2014:64). Ab den 1970er Jahren drückt sich in Filmen wie *Rosemary's Baby* (Polanski 1968) eine Angst davor aus, dass Kinder, die ohne Väter aufwachsen, gefährlich für die Gesellschaft werden könnten (Lennard 2014:97).

Viele Filme dieser Machart lassen auch im japanischen Kino die Kinder, die sie zu Antagonisten erklären, aber nicht, oder kaum, zu Wort kommen, auch wenn man als ZuschauerIn möglicherweise immer wieder mit ihnen sympathisiert. Eine erste Ausnahme ist Fukasaku Kinjis Film *Batoru rowaiaru* (Fukasaku 2000, „Battle Royal“), der genau zur Jahrtausend-Wende herauskam und in dem die Erwachsenen als die Verantwortlichen für jugendliche Gewalt porträtiert werden. Diese Aussage erschien vielen japanischen Politikern zur Zeit des Erscheinens so drastisch, dass eine Zensur gefordert wurde (Pagel 2011:50). Unter Jugendlichen hingegen wurde dieser Film positiv aufgenommen (Pagel 2011:51). Mit Verweis auf Kracauer, der die Idee

² Siegfried Kracauer, „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ (1928), *Das Ornament der Masse*, Berlin: Suhrkamp 2017 [1963], 279-294, 282.

formuliert, dass Filme immer Aussagen über die Gesellschaft und Epoche formulieren, in denen sie entstanden sind (Kracauer 1984:15), möchte ich die These aufstellen, dass Filme wie *Battle Royale* ein Symptom des zu dieser Zeit vorhandenen Kommunikationsproblems und des Misstrauens zwischen den Generationen in Japan sind. Auch wenn solche Schwierigkeiten verhindern, dass ein Spannungsverhältnis durch offene Kommunikation gelöst wird, lässt sich das, was zu sagen ist, aber nicht gesagt werden kann, immer durch die Kunst zum Ausdruck bringen.

Die Identität eines ganzen Generationszusammenhanges Japans ist geprägt vom Platzen der *bubble-economy* in den 1980er Jahren. Deshalb lässt sich in den 1990er Jahren (vor allem bei Japanern mittleren und gehobenen Alters) ein Gefühl der Unsicherheit ausmachen, das sich durch den öffentlichen und den privaten Raum zieht. Grund dafür ist, dass vor allem in den 1970er Jahren die Idee von Unternehmen als familienähnlicher Gemeinschaft verbreitet war (Iles 2005). Das Platzen der Blase zerstörte dieses Bild.

Der Film *Battle Royale* ist mittlerweile über 20 Jahre alt und wurde in der Forschungsliteratur mehrfach besprochen. Darüber hinaus ist das Generationenverhältnis unter den Figuren sehr unausgeglichen und deshalb nicht für das Vorhaben, das ich mit dieser Arbeit verfolge, geeignet. Anders verhält es sich mit dem Film *Ai no mukidashi* (2009) des Regisseurs Sono Shion, in dem der Mangel an Kommunikation in einer schwierigen Vater-Sohn-Beziehung zum Grundkonflikt wird und mehr erwachsene Figuren in der Handlung präsent sind. Der Film ist der erste Teil von Sono Shions sogenannter Hass-Trilogie, zu der auch *Tsumetai nettaigyo* („Cold Fish“, Sono 2010) und *Koi no tsumi* („Guilty of Romance“, Sono 2011) gehören. Allen drei Filmen ist gemein, dass sie entfremdete Familienbeziehungen in einer patriarchal strukturierten und kapitalistisch ausgerichteten Gesellschaft thematisieren (Bingham 2015:116). Familienbeziehungen, bei denen eine Entfremdung der Familienmitglieder untereinander stattgefunden hat, werden aber auch in Sonos anderen Filmen, wie zum Beispiel *Jigoku de naze warui* (Sono 2013) thematisiert; sie scheinen also ein Grundthema in den Filmen dieses Regisseurs zu sein.

Wie alle gesellschaftlichen Vorgänge in Japan in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist auch das Familienbild in Sonos Filmen laut Jakub Przybyło ebenfalls von der Bubble-Economy und deren Zerplatzen geprägt. Dies hatte nicht nur wirtschaftliche Auswirkungen, sondern hat sich auch im privaten und gesellschaftlichen Leben ausgewirkt. Speziell das Konzept „Familie“ war einhergehend mit Veränderungen im Verständnis von Ehe, Geschlechterrollen, der Art des

Zusammenlebens und demografischer Entwicklung einem Wandel unterworfen (Przybyło 2015:93).

Von den 70er Jahren bis zur Jahrtausendwende ging die Menge der Drei-Generationen-Haushalte um fast 10 Prozent zurück, während Ein-Personen-Haushalte und die Inanspruchnahme betreuter Wohneinrichtungen für Senioren anwuchsen (Przybyło 2015:94). Przybyło verweist darauf, dass sich fast alle auf die japanische Familie bezogenen Diskurs-Themen der letzten 50 Jahre auch in Sonos Filmen finden lassen, wobei dieser trotz oder gerade wegen seiner künstlerischen Auslegungen oft näher an der Realität ist als die soziologische Forschung (Przybyło 2015:94).

Meistens geht es in Sonos Filmen um Familien, in denen ein Zustand des Chaos herrscht. Die Verantwortung für den Zustand dieser zerrütteten Familien tragen meistens die Eltern, die abwesend im Leben ihrer Kinder sind, von denen distanziert, oder auf diese mit Abweisung reagieren (so wie es der Vater des Protagonisten von *Ai no mukidashi* tut und auch die Mutter, die durch ihren Tod unverschuldet nicht mehr anwesend ist). Das Vakuum, welches die Eltern hinterlassen, füllt sich mit Gewalt (Przybyło 2015:95).

Dieses Element der Abwesenheit findet sich besonders bei den Mutter-Figuren in Sonos Filmen (Przybyło 2015:101). In *Ai no mukidashi* sind die Mütter der drei jugendlichen Hauptfiguren physisch den ganzen Film über nicht anwesend. Bei Yōko und Koike Aya erfährt man überhaupt nichts über die Mütter, auf Yū übt sie jedoch auch nach ihrem Tod einen solch gewaltigen Einfluss aus, dass Rückblenden auf sie einen wichtigen Teil des Filmes ausmachen (Przybyło 2015:102). Neben ihrer Abwesenheit sind Sonos Mütter charakterisiert durch ihre Passivität, welche ein Ausdruck von Hilflosigkeit ist. Diese schlägt oft in Aggressivität gegenüber den Kindern um. Laut Przybyło greift Sono hier einen Ausschnitt der gesellschaftlichen Realität in Japan auf: Müttern wird zum einen der größte Anteil an Care-Arbeit in der Kindeserziehung aufgebürdet, zum anderen wird ein größerer Teil an Kindesmisshandlung von weiblichen Elternteilen verübt, in neun von zehn Fällen von der biologischen Mutter (Przybyło 2015:102). In anderen Worten: Sowohl Väter und Mütter sind distanziert von und abwesend im Leben ihrer Kinder. Bei Müttern, auf denen mehr gesellschaftlicher Druck lastet, Teil im Leben des Kindes zu sein, schlägt dies öfter in aktive Kindesmisshandlung über. Es besteht eine Korrelation zu den patriarchalen Geschlechterrollen.

Aber auch Väter sind ihren Kindern gegenüber oft genug schwer übergriffig. Dies greift Sono ebenfalls auf: Der Kishiwada-Vorfall (*Kishiwada jidō gyakutai jiken*) war ein Vorfall, bei

dem ein 15-jähriger Junge fast von seinem Vater zu Tode gehungert wurde. Dadurch offenbarten sich Schwächen in der japanischen Judikative und Exekutive, die es schwer machten, diesen Vorfall zu verhindern (Przybyło 2015:99). Przybyło versteht den 2006 erschienenen Film *Noriko no shokutaku* (Sono 2006), in dem ein Mädchen in ihrem Elternhaus gefoltert wird, als Aufarbeitung dieses Vorfalls (Przybyło 2015:99-100).

Wie eingangs erwähnt, bezeichnete Siegfried Kracauer, Mitbegründer der Filmsoziologie, beeinflusst durch den auf Marx zurückgehenden historischen Materialismus und mit Nähe zu Theoretikern der Frankfurter Schule und kritischen Theorie, zu deren wichtigsten Merkmalen die Synthese aus Kultur- und Gesellschaftskritik zählt, Filme als Symptom ihrer Zeit. In Kapitel 5 seiner *Monografie Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* (McRoy 2008), ordnet Jay McRoy ein, auf welche Art Sonos Filme symptomatisch für ihre Zeit sind.

Nachdem die *daikaiju eiga* (*daikaiju* 大怪獣 „großes Monster“, *eiga* 映画 „Film“) der Nachkriegszeit vor allem atomare Ängste aufgriffen (McRoy 2008:139) und Body-Horror-Filme wie *Tetsuo* den klassischen Konflikt Mensch vs. Maschine thematisierten, jedoch eng verknüpft mit Identitätskonflikten und dem Männlichkeitsbild des neu aufkommenden *sarariiman* (McRoy 2008:140), setzen sich Filme Sonos wie *Jisatsu sākuru* (自殺サークル, „Suicide Club“ 2001) mit Isolation und Kommunikation auseinander, vermischt mit Konsum-Kritik (McRoy 2008:136). Sono selbst spricht von einer die eigene Geschichte umdeutenden Nationalkultur, die letztlich in Isolation resultiere und deshalb einen „suizidalen Charakter“ besäße (McRoy 2018:136). Die atomare Apokalypse der *daikaiju eiga* hat sich im Kino mittlerweile zu einer gesellschaftlichen Apokalypse weiterentwickelt. Die Eröffnungsszene von *Jisatsu sākuru*, die einen Massensuizid in der Tōkyōer U-Bahn zeigt, ist ein bewusstes Aufgreifen des gesellschaftlichen Traumas, verursacht durch den 1995 verübten Giftgas-Anschlag der Sekte Ōmu Shinrikyō (オウム真理教 „Aum-Wahrheits-Lehre“), die einen Endzeitkult pflegt und Shiva, die hinduistische Gottheit der Zerstörung, zur zentralen Figur ihrer Lehre macht und unter anderem in der Wüste Australiens waffenfähiges Uran angereichert hatte (Bryson 2012:#pos 79).

Die Zero-Sekte in *Ai no mukidashi* und der *suicide club* können als eine Anspielung auf die Aum-Sekte verstanden werden. Sonos Hauptfiguren suchen sich oft solche „Ersatzfamilien“. Meistens ist dies eine Flucht von einem Übel in ein noch größeres (Przybyło 2015:103). Sonos Filme sind jedoch nicht als eine Ablehnung der Familie an sich zu verstehen. Przybyło versteht in

ihnen vielmehr einen Versuch diese zu reparieren, dabei jedoch den alten Status quo zu hinterfragen (Przybyło 2015:105).

Arbeiten, die einen primären Fokus auf *Ai no mukidashi* legen, konnte ich nur zwei finden: ein zehnteiliges Buchkapitel von Manfred Riepe (Riepe 2017) und eine Masterarbeit über postmoderne Aspekte in Sonos Filmen, in der Jasper Ihlenfeld den Film neben *Jigoku de naze warui* betrachtet. Die Auswahl Ihlenfelds ist naheliegend, da es zwischen diesen beiden Filmen sehr starke Parallelen gibt.

Dass Sono ein Künstler ist, dem eine junge Generation, der er selbst nicht angehört, am Herzen liegt, wird auch aus seinen eigenen Worten ersichtlich: In einem Interview zu Sonos damals geplanter, aber mittlerweile verworfenen Verfilmung eines Buches über die norwegische Blackmetal Band Mayhem (2018 dann von Jonas Åkerlund verfilmt), gab Sono an, an extremen, scheinbar unverständlichen Verhaltensweisen junger Menschen interessiert zu sein, und sich in seinen Filmen im Interesse der Allgemeinheit mit diesen Fragen auseinanderzusetzen und so zur Lösung gegenwärtiger Problemstellungen beitragen zu wollen (Hoenigman 2009). Sono stellt also fest, dass es Probleme in der Gesellschaft gibt (oft im Zusammenhang mit explosiven Gewaltausbrüchen), die aus Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Generationen hervorgehen. Im Kontext dieses Interviews lässt sich auch einordnen, welche Rolle die Gewalt in Sonos Oeuvre spielt, in dem sie reichlich vertreten ist: Gewalt kann eine Form von Kommunikationsversuch darstellen, was in doppeltem Sinne tragisch ist, zum einen für die Opfer des Aktes, aber auch, weil die intendierte Kommunikation nicht verstanden wird und sich die Gewalt so wiederholen kann. Diese Problematik ist nicht nur auf Japan begrenzt, sondern lässt sich auch an andern Orten (z. Bsp. in der norwegischen Blackmetal-Szene) finden. Als Teil der älteren Generation sieht sich Sono in der Verantwortung, diese Probleme nicht einfach zu verdrängen, sondern sie aufzuarbeiten und besser zu verstehen.

Bei Sonos Filmen *Ai no mukidashi* (2007) und *Jigoku de naze warui* (2013) ist der Grundkonflikt, der die Handlung ins Rollen bringt, innerhalb einer intergenerationalen Familien-Beziehung verortet. In der Forschungsliteratur habe ich dazu aber wenig gefunden. Der einzige Text, der sich ausschließlich mit meiner Primärquelle beschäftigt, ist Manfred Riepes Kapitel „Sei mit ganzer Seele eine Erektion“ im Buch *Lust und Laster* (2017); darin geht es hauptsächlich um die Rolle der Sexualität in *Ai no mukidashi*, analysiert ganz im Sinne Freuds. Laut Riepe ist *Ai no mukidashi* „ein typisch japanischer Film über ein in Japan exotisches Phänomen: den Katholizismus“ (Riepe 2017:258). Riepe verliert sich ein wenig in Phallus-Symbolik und Inzest-

Motiven. So wird bei ihm sogar die Überlänge des Filmes zu einem Phallus-Symbol, da Riepe sie mit einer “schmerzhaften Dauererektion” (Riepe 2017:267) vergleicht. Aus den vier Stunden, die Sonos Film dauert, ist aber sicherlich noch mehr herauszuholen. Meine Intention mit dieser Arbeit ist es deswegen, zur Schließung einer Forschungslücke – zu Sono, dem Film *Ai no mukidashi* und der filmischen Bearbeitung des Themas der (fehlschlagenden) intergenerationalen Kommunikation – beizutragen.

1.2. Fragestellung

Aus der bisher vorliegenden Sekundärliteratur geht hervor, dass die dargestellten Formen der Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Jugendlichen und Erwachsenen in Filmen sehr spezifische Formen annehmen können. Deswegen halte ich es für sinnvoll, die Klärung der Frage, wie sich die Kommunikationsschwierigkeiten speziell in Sonos *Ai no mukidashi* manifestieren, in der hier vorliegenden Masterarbeit zu verfolgen. Genauer möchte ich folgenden Fragen nachgehen:

- Welche Schwierigkeiten in der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Generationen werden in Sonos Film dargestellt? Wie kommen diese zustande?
- Welche Lösungen für diese Kommunikationsschwierigkeiten bietet der Film an?

Im folgenden Kapitel werde ich vertiefend auf meine Methode eingehen. Dafür beginne ich mit meinem, dieser Arbeit zugrunde liegendem, theoretischen Konzept davon, was eine fiktionale Figur überhaupt ist. Um dann daraus die Notwendigkeit der Methode Figurenanalyse – gegenüber anderen Analyseformen – für diese Arbeit abzuleiten. Dafür werde ich an das Figurenkonzept, eine Definition des Konzeptes *Intergenerationale Kommunikation*, welches durch die Linse der Figurenanalyse auf seine Manifestation innerhalb meiner Primärquelle untersucht werden soll. In der zweiten Hälfte des Methoden-Kapitels werde ich erkläre, was Filmfiguren von realen Menschen unterscheidet. Danach stelle ich einen Fragenkatalog vor, der eine zielgerichtete Analyse meiner Primärquelle sicherstellen soll. Der Hauptteil der Arbeit besteht ebenfalls aus zwei Teilen: Der erste Teil wird in einer Inhaltszusammenfassung die wichtigen Figuren und deren Beziehungen zueinander vorstellen. Diese Inhaltszusammenfassung soll als eine Art Vogelperspektive auf den Hauptteil dienen. Dann werden die jugendlichen und die erwachsenen Figuren einzeln betrachtet und daraufhin untersucht, wie sie präsentiert werden und welche Funktionen sie im Film übernehmen. Im zweiten Teil des Hauptteils untersuche ich die wichtigsten

Beziehungen anhand von größtenteils Zweier-Konstellationen (Ausnahme ist Kapitel 4.2.). Hier werde ich betrachten, welche Rollen die Figuren in den Beziehungen übernehme, von welchen Faktoren die Kommunikation miteinander beeinflusst ist und was die Gründe für das Scheitern oder Halten der Beziehung sind. Anschließend fasse ich meine Beobachtungen im letzten Kapitel des Hauptteils noch einmal zusammen und versuche sie mithilfe der Sekundärliteratur zu erklären

2. Zur Methode

Als Methode will ich in dieser Arbeit eine Figurenanalyse durchführen, die sich auf Jens Eders *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (Eder 2013) stützt. Im nachfolgenden Kapitel werde ich diese Vorgehensweise genauer ausführen.

2.1. Zur Figurenanalyse

Auf den nächsten Seiten wird es um die vielfältigen Aspekte gehen, die Figuren von anderen Elementen eines Filmes unterscheiden. Ich werde außerdem das Konzept der intergenerationalen Kommunikation erklären, auf das hin ich die Figuren und deren Beziehungen im Film *Ai no mukidashi* untersuche; zu guter Letzt werde ich den Fragenkatalog präsentieren, den ich auf Basis von Eder und unter Berücksichtigung des hier im Zentrum stehenden Themas für die Figurenanalyse entwickelt habe.

2.1.1. Das Figuren-Verständnis in der vorliegenden Arbeit

Nicht nur in meiner Arbeit, sondern ganz generell, ist bei der Figurenanalyse die Komponente der zwischenmenschlichen Beziehungen von entscheidender Bedeutung, denn ob man nun alle Figuren einer Erzählung oder eines Filmes analysiert, oder nur einen bestimmten Ausschnitt aus der gesamten Konstellation betrachtet: Für die Charakterisierung einer Figur ist immer besonders wichtig, zu wem diese Figur Beziehungen hat und welcher Art diese Beziehungen sind (Eder 2013: #Pos 9337). Gleichmaßen ist auch das Umgekehrte der Fall: Um eine Beziehung zu verstehen, muss man die einzelnen, an dieser Konstellation beteiligten Individuen verstehen.

Jens Eder weist darauf hin, dass Figuren genetisch textlich sind und mimetisch menschlich (Eder 2013: #Pos 738). Mit anderen Worten: Der Rezipient bewertet die Figuren eines Films auf der gleichen Grundlage, auf der er auch einen realen Menschen bewerten würde. Natürlich sind fiktive Figuren aber keine realen Menschen. Sie entstehen jedoch aus der Interaktion mit von

Menschen geschaffenen Erzeugnissen. Sie sind somit nicht nur der Text, sondern das, was der jeweilige Rezipient daraus macht. Im Gegensatz zu echten Menschen sind Figuren nicht an die Regeln der Realität gebunden, sondern an die Logik des jeweiligen Textes. Diese Unterscheidung zwischen Menschen und Figuren ist jedoch in vielen Interpretationen nicht immer ganz klar. So nahm beispielsweise Sigmund Freud psychoanalytische Interpretationen von fiktiven Figuren vor, um seine Thesen zum Ödipus-Komplex in *Die Traumdeutung* anhand der Figur Hamlet zu begründen (Freud 1991; zit. n. Eder 2013:#Pos 1092). Das Problem an dieser Verschränkung ist, dass sie zu einer nicht falsifizierbaren Annahme führt, die für die Einordnung menschlichen Verhaltens nicht und für die Figurenanalyse im hier vorliegenden Fall der von mir beabsichtigten Filmanalyse nur begrenzt nutzbar ist. Sonos Filme sind ein sehr eigenes Amalgam realer (teils autobiografischer) Einflüsse, die in sehr überspitzte Fiktion übersetzt werden (Wilentz 2009), weshalb ich eine Synthese mehrerer Ansätze zu einem passenden Analysewerkzeug, das diese sehr spezielle Verzahnung von Realität und Fiktion berücksichtigt, für sinnvoll erachte.

Ein rein psychoanalytischer Interpretationsansatz beschreibt die Gefühle der Figuren innerhalb derselben Parameter, wie die realer Personen, ohne das näher zu begründen (Eder 2013:#Pos 5708). Hier wird also der Artefakt-Charakter, den Filmfiguren haben, ignoriert. Da Figuren kein eigenständiges Innenleben haben, sondern nur die Illusion eines Innenlebens durch äußere Beschreibungen erweckt wird, ist das, was als Innenleben der Figur interpretiert wird, eigentlich ein Teil des Innenlebens der Zuschauer und des Autors.

Figuren haben keinen freien Willen, weil Figuren keine echten Menschen sind; ihre Urheber schaffen sie jedoch in der Absicht, Menschen ähnlich zu sein. Menschenähnlichkeit ist sogar eine Voraussetzung, damit eine Figur als solche funktioniert, weshalb Tiere in Animationsfilmen als Figuren anthropomorph dargestellt werden. Figuren sind Werkzeuge, die eine Illusion von Lebendigkeit aufrechterhalten, so, dass ein Werk authentisch wirkt. Wenn man diesem Gedanken weiter folgt, zeigt sich auch, wie wichtig eine Figurenanalyse für das Verständnis aller Aspekte des analysierten Werkes ist und wie eng die Figuren mit den anderen Elementen des Geschichtenerzählens verbunden sind. Figuren wurden mit Intentionen ausgestattet, die sie in Handlungen zu übersetzen versuchen. Dadurch kommt es zu Ereignissen und Konflikten, die zusammengenommen den Handlungsverlauf der Erzählung ergeben (Eder 2013:#Pos 1600). Die gesamte erzählte Welt und die einzelnen Figuren einer Erzählung oder eines Filmes teilen sich gleich mehrere Merkmale: Ihnen ist gemein, dass sie Artefakte der Kommunikation sind, die bei einer intersubjektiven Interpretation das geistige Abbild bestimmter Aspekte des fiktionalen Textes

im Kopf des Interpretierenden lebendig entstehen lassen. Die Handlung ist das Bindeglied einerseits zwischen den Figuren selbst und andererseits zwischen ihnen und der fiktiven Umgebung. Ohne Figuren gibt es keine Handlung (Eder 2013:#Pos 1600).

Jede neue Information über die Figuren trägt dazu bei, diesen und dem Film mehr Tiefe zu verleihen. Hier nennt Eder sechs Funktionen, die man bei Informationen über Filmfiguren unterscheiden kann und die im Folgenden erläutert werden (Eder 2013:#Pos 7075):

- (1) Von einer diegetischen Funktion spricht man, wenn die Existenz einer Figur innerhalb einer fiktiven Welt etwas darüber aussagt, welcher Art diese Welt ist, in der eine solche Figur existieren kann.
- (2) Doch nicht nur die erzählte Welt erfährt durch neue Informationen mehr Tiefe: Je detaillierter die verschiedenen Facetten einer Figur dargestellt werden, desto mehrdimensionaler und realistischer wirkt sie auf den Zuschauer (Eder 2013:#Pos 7083), sofern die gezeigten Details mit der Gesamtheit an Informationen, die der Zuschauer über die Figur erhält, und den daraus resultierenden Erwartungen an sie harmonisiert. Man spricht hier von einer *Realismusfunktion*.
- (3) Darüber hinaus können Figuren intertextuelle Bezüge verkörpern (Eder 2013:#Pos 7086), wenn sie zum Beispiel einem durch vorausgehende Werke etablierten Archetypen entsprechen (Beispiele wären Hamlet und Ödipus Rex) – oder indem sie Genre-Konventionen erfüllen bzw. sogar selbst etablieren: So wurde der typische Film-Pirat mit Augenklappe und entsprechendem Akzent durch die Performance von Robert Newton als Long John Silver in *Treasure Island* (Haskin 1950) zum Standard zukünftiger Darstellungen (Valjak 2018). Ein anderes bekanntes Beispiel ist Boris Karloffs Version von Franksteins Monster. Auch das *Alter Ego* des Protagonisten von *Ai no mukidashi* übernimmt eine solche Funktion (näheres hierzu siehe Kapitel 3.1.1).
- (4) Eine Figur kann auch als in sich selbst geschlossenes Kunstwerk betrachtet werden und durch Erscheinungsbild und Darstellung einen ästhetischen Eigenwert besitzen (Eder 2013:#Pos 7088). Ein Beispiel wäre die von Johnny Depp in den *Fluch der Karibik*-Filmen verkörperte Figur des Jack Sparrow. Man spricht hier von der *ästhetischen Funktion*.
- (5) Von einer Emotionalisierungsfunktion spricht man, wenn eine Information über die Figuren gezielt eine bestimmte Emotion hervorrufen soll (Eder 2013:#Pos 7091). So löst die Information, dass die Figur John Coffey im Film *The green mile* (Darabont 1999) unschuldig

zum Tode verurteilt wurde, beim Zuschauer eine starke Reaktion der Wut ob dieser Ungerechtigkeit aus, als die Hinrichtung dann letztlich vollzogen wird.

- (6) Wenn eine Moral anhand des Schicksals einer Figur erläutert wird, zum Beispiel durch einen Kommentar im Dialog, oder wenn durch die Figur ein Thema symbolisiert wird, spricht man von der Bedeutungsfunktion (Eder 2013:#Pos 7093). Die Figur Yōko übernimmt im hier analysierten Film *Ai no mukidashi* während ihrer Korinther-Rede, auf die ich im Hauptteil genauer eingehen werde, eine solche Funktion.

Ein Ansatz, der diese feinen Übergänge zwischen fiktiver und realer Welt Beachtung zukommen lässt, ist jener, den Objektbindungstheorien verfolgen. Diese beziehen die Zuschauer mit in die Analyse ein, formulieren dabei aber klar, wo die Position der Figuren und wo die des Publikums ist. Hier wird davon ausgegangen, dass ein jedes Individuum bei der Wahrnehmung von Beziehungen durch die eigenen Beziehungen zu „Objekten“ (in den meisten Fällen handelt es sich dabei um reale Bezugspersonen) geprägt ist (Eder 2013:#Pos 5744). Das gilt auch für die Wahrnehmung von fiktiven Figuren und Beziehungen. Die Identität des Zuschauers spielt somit eine wichtige Rolle bei der Analyse, wobei Unterschiede in den Prägungen verschiedener Zuschauer anerkannt werden. Ein Nachteil, den Objektbindungstheorien haben, ist, dass sie sich zu sehr auf das Individuum beziehen, ohne größere gesellschaftliche und institutionelle Kontexte – wie zum Beispiel, im hier vorliegenden Fall, das spätkapitalistische Machtgefüge der Kulturindustrie – zu beachten, durch die ein Film heutzutage vor allem eine Ware ist und Figuren somit auch Warencharakter besitzen (Schwab 2017:12). Doch gerade das „Zur-Ware-werden“ im Spätkapitalismus, das auch vor dem Individuum nicht Halt macht, ist eng verknüpft mit der Kulturindustrie (Winter 2018:2) und somit wichtig für deren Verständnis und das Verständnis der Werke, die sie in standardisierter Form zur Integration des Konsumenten in die Konsumgesellschaft hervorbringt (Winter 2018:3), in der sogar das eigene Ich zur Ware wird, wie man am Beispiel des Influencer-Marketings sieht (Nymoen und Schmitt 2021:#pos 80).

2.1.2. Der Generationenbegriff

1928 veröffentlichte Karl Mannheim mit „Das Problem der Generationen“ (Mannheim 1928) einen Artikel, mit dem er Maßstäbe für spätere Generationen-Forschung in der Soziologie setzt. Darin legt Mannheim detailliert dar, was Generationen überhaupt sind und inwieweit sie sich von anderen Gruppen unterscheiden, in die man die Gesellschaft einteilen kann. Laut Mannheim gibt es zwei

Verständnisformen des Begriffes „Generation“: Ein quantitatives, positivistisches Generationenkonzept und ein qualitatives, romantisch historisches (Mannheim 2017:81).

Aus positivistischer Sicht sind Generationen eine durch biologische Faktoren wie Geburt und Tod abgegrenzte Einheit und ein Resultat der begrenzten Lebensdauer des Menschen. Es handelt sich dabei also um „Eine bedingte Gestalt des historischen Seins“ (Mannheim 2017:82), die durch die, die auf sie folgen, abgelöst wird.

Dem gegenüber steht das qualitative Generationen-Verständnis, das eine Generation über das gleichzeitige Existieren und Erleben definiert, das folglich auch nicht mathematisch messbar ist (Mannheim 2017:86). Mannheim übt Kritik an diesem qualitativen Verständnis und spricht von „romantischen Verlockungen“ (Mannheim 2017:87), die in die Irre führen können, aber auch von „Möglichkeiten, die der romantisch qualitative Zugriff verschafft“ (Mannheim 2017 ebd.), wenn man diesen Generationsbegriff in Synthese mit dem positivistischen Verständnis von Generationen verwendet. Der Punkt, den Mannheim hier anspricht, ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis intergenerationaler Kommunikation: „In derselben chronologischen Zeit leben verschiedene Generationen. Da aber wirkliche Zeit nur die erlebte Zeit ist, leben sie alle eigentlich in einer qualitativ völlig verschiedenen inneren Zeit“ (Mannheim 2017:87). Was Intergenerationalität ausmacht, ist eben genau die Schnittmenge von quantitativen biologischen Faktoren (das Alter) mit dem qualitativen Erleben der gleichzeitig existierenden Menschen. Deshalb wehrt sich Mannheim auch gegen das Konzept Zeitgeist und macht eine Epoche vor allem an den jeweils zur Verfügung stehenden technologischen Mitteln fest (Mannheim 2017:88).

Teil einer Generation zu sein, besitzt laut Mannheim erst einmal nichts Einendes. Allerdings gibt es innerhalb einer Generation Generationszusammenhänge, die aus Gruppen oder Generationseinheiten bestehen, die sich wiederum aus den zugehörigen Individuen zusammensetzen (Mannheim 2017:105). Generationszusammenhänge stehen im Verhältnis zu den historischen Problemen und Ereignissen ihrer Zeit. Die Generationseinheiten darin besitzen Grundintentionen, die eine kollektive Richtung der Gruppe bestimmen (Mannheim 2017:107). Auf meine Arbeit angewendet bedeuten diese Erkenntnisse Mannheims, dass intergenerationale Kommunikation nicht einfach die Kommunikation zwischen den Individuen unterschiedlicher Generationen ist, sondern dass Kommunikation zwischen den Individuen unterschiedlicher Generationszusammenhänge aus verschiedenen Generationen stattfindet. Unterschiede im Alter beeinflussen die intergenerationale Kommunikation, aber sie sind nicht das einzig Entscheidende. Alter ist ein biologischer Faktor, der sich darauf auswirkt, wie ein Individuum etwas erlebt, oder

an etwas teilhaben kann. Daneben spielen aber auch Weltanschauungen und der Individuelle Lebenswandel eine Rolle und wirken sich auf den jeweiligen Generationszusammenhang aus.

2.1.2. Intergenerationale Kommunikation als Thema

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der intergenerationalen Kommunikation in Sono Shions Film *Ai no mukidashi*. Zunächst stellt sich hier die naheliegende Frage: Was wird in dieser Arbeit unter intergenerationaler Kommunikation verstanden? In *The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods* findet sich folgende Definition:

Intergenerational communication (IC) can be defined broadly as interactions between two distinct generations. The term generation can be considered based on role relationships (e.g., grandparent vs. grandchild; aging parent vs. adult children); age cohort (e.g., Baby Boomers, Generation Xers, Millennials); or developmental stage (e.g., adolescents, middle-aged adults, elders). These definitions reflect different theoretical perspectives, such as a lifespan approach, family dynamics, or intergroup theories, and they direct researchers' attention to various aspects of communication and relationships across generations. Research on IC has added to understanding of antecedents, motivations, processes, and consequences of communication across generations, and the ways in which individual characteristics and/or social/historical context jointly shape our interpretations of and responses to such interactions (Lin 2017).

Der Bereich, mit dem sich diese Arbeit hauptsächlich beschäftigen wird, ist die Kommunikation innerhalb einer Familien-Dynamik, da diese im ausgewählten Film am meisten Raum einnimmt. Intergenerationale Kommunikation ist jedoch auch ganz allgemein ein Themenbereich, der viel mit Familie zu tun hat. Das liegt daran, dass viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens nach Alter getrennt sind und dort das gleiche Alter ein einendes Merkmal von Personen unterschiedlicher Haushalte ist, während in einem Haushalt meist Personen unterschiedlichen Alters leben, die aber zu einer gleichen Familie gehören.

Wie ich eingangs erwähnte, kommt dem Thema Familie in Japan und in japanischen Filmen eine besondere Gewichtung zu. So gab die japanische Regierung im Jahr 1938 Leitfäden für Drehbuchautoren heraus, in denen diese angehalten wurden, den Wert der Familie zu betonen; dabei spielte auch eine Rolle, dass man der Verwestlichung junger Kinogänger und einem zunehmenden Individualismus entgegenwirken wollte (Jacoby 2007:67). Nun stellt sich die Frage: Warum ist das Thema Familie und somit auch das Thema intergenerationale Kommunikation in Japan auch heute so wichtig und das Thema Familie so präsent in japanischen Filmen? Warum werden damit so viele gesellschaftliche Probleme in Verbindung gebracht? Auf diese Fragen werde ich im Hauptteil zurückkommen.

Doch intergenerationale Kommunikation begrenzt sich nicht nur auf das familiäre Private, sondern schließt auch das gesamtgesellschaftliche Öffentliche ein, wie aus dem obenstehenden Zitat erkennbar ist. Deshalb sind neben Familiendynamiken auch andere Arten von Gruppendynamiken wichtig. Für die Gruppendynamiken fiktiver Figuren gilt: Sobald sich zwei oder mehr Figuren zu einer Gruppe zusammenschließen, ist zu beachten, dass es eine Schnittmenge bei den Interessen der einzelnen Mitglieder der Gruppe gibt und dass, solange die Gruppe besteht, der Gruppenkonsens stärker ist als die Gruppen-internen Meinungsverschiedenheiten (Eder 2013:#Pos 5378). Wie sich eine Gruppe zusammensetzt, ist immer unterschiedlich, aber Eder nennt hier zumindest drei Arten sozialer Kategorien, nach denen im Allgemeinen unterschieden werden kann (Eder 2013:#Pos 3851):

- I. Gruppenkategorien sind Kategorien der Identität, wie Klasse, Ethnie und Religionszugehörigkeit.
- II. Rollenkategorien beschreiben die Funktionen, die eine Figur in Beziehungen zu anderen Figuren einnimmt (Vater, Mutter, Mentor etc.).
- III. Persönlichkeitskategorien beschreiben die psychische Konstitution einer Figur (z.B. Optimisten/Pessimisten/Zyniker).

Gruppen- und Rollenkategorien können sich auch aufeinander beziehen. Die Rollenkategorie „Arbeitgeber/-nehmer“ lässt zum Beispiel eine Zuordnung in der Gruppenkategorie „Klasse“ zu. Es ist zu beachten, dass es bei der Figurenanalyse mehrere Ansätze geben kann, die einen unterschiedlichen Fokus setzen und auch unterschiedliche Interpretationen zulassen; diese wiederum gehen aus solchen Ansätzen hervor, sind aber nicht alle gleich wahrscheinlich oder naheliegend. Grund dafür ist die Intersubjektivität des Films (Eder 2013:#Pos 14240). Das heißt, dass Filme und Figuren auf der Grundlage von geteiltem Wissen geschaffen und interpretiert werden. So können mehrere Personen den gleichen Sachverhalt nachvollziehen und als Diskussions-Grundlage verwenden. Ein Beispiel: Beim Lesen eines Romans hat zwar jede/r ein anderes Bild vom genauen Aussehen einer darin vorkommenden Figur vor Augen. Die (subjektiven) Vorstellungen der einzelnen Personen sind jedoch nicht völlig verschieden voneinander, sondern es gibt oft einen Konsens über die Bedeutung des gelesenen Textes. Die Intersubjektivität eines Gegenstandes wird an der Möglichkeit der Kommunikation darüber deutlich. So kann man zum Beispiel Kafkas fragmentarischen Roman *Der Prozess* als Kritik an

der Entmenschlichung in der Bürokratie interpretieren (Kolb 2001:16), oder man kann ihn in der Tradition der Aufklärung stehend betrachten (Kolb 2001:73). Figuren können also auf einem Spektrum zwischen dem Individuum und dem gesellschaftlichen Zusammenhang betrachtet werden. In meiner Arbeit möchte ich einen Fokus auf letzteren legen, weswegen ich mich u.a. auch auf philosophische und soziologische Sekundärliteratur stützen werde.

2.2. Figurenanalyse in meiner Arbeit

An dieser Stelle gibt es noch zwei weitere Dinge zur Figurenanalyse zu sagen. Zum einen ist die Entscheidung für einen Interpretationsansatz und einen bestimmten Fokus auch immer eine Entscheidung gegen all die anderen Faktoren ist, die man nicht betrachten will. Es findet also eine Reduzierung statt (Eder 2013:#Pos 14488) auf das, worüber es sinnvoll ist, im Zusammenhang mit einem bestimmten Thema oder einer bestimmten Forschungsfrage zu diskutieren.

Zwar ist es verlockend, einen Film aus mehreren Blickwinkeln gleichzeitig zu betrachten, aber wenn man zu sehr in die Breite geht, dann kann man nicht mehr in die Tiefe gehen. Die Analyse der Themen droht dann, zu einer reinen Aufzählung zu werden. Die Analyse des Films wird zu einer Filmkritik in Thesis-Länge. Dies will ich in dieser Arbeit vermeiden und sie so schreiben, dass die von mir besprochenen Themen und was ich über *Ai no mukidashi* zu sagen habe, von den LeserInnen dieser Masterarbeit ohne eigene Werkschau nachvollzogen werden kann.

2.2.1. Menschen und Figuren

Darüber hinaus gilt, dass, sofern man sich die Fiktionalität der an menschlichem Erscheinen und Verhalten angelehnten Figuren vor Augen hält, Theorien und Methoden, die dem Zweck dienen, Wissen über den Menschen zu generieren, auch als Grundlage dienen können, neues Wissen über fiktive Figuren zu ermöglichen (Eder 2013:#Pos 3165), da diese von Menschen geschaffen wurden, mit dem Ziel, Menschen möglichst glaubhaft zu repräsentieren.

Figuren sollen vortäuschen, dass sie Menschen sind. Es ist wichtig, dieser Funktion Bedeutung zu zollen, aber nicht auf sie hineinzufallen. Es gibt eine Verbindung zwischen dem Fiktiven und der realen Welt: Einflüsse auf den Film, Aussagen, die der Film über die Realität formuliert. Und genau dieses Verhältnis, in dem Fiktion zur Realität steht, ihr ähnlich, aber nicht gleich ist, ist der Bereich, in dem sich meines Erachtens nach die wichtigen Antworten einer

jeglichen Art von Filmanalyse finden lassen. Mein Fragenkatalog soll die Analyse an diesen Ort lenken.

2.2.2. Fragenkatalog

Eder gibt beispielhafte Fragenkataloge an (Eder 2013:#Pos 6285, #Pos 6285, #Pos 6285, #Pos 8482, #Pos 9227, #Pos 10370, #Pos 11196, #Pos 14134, #15432), die als Vorlage für die Figurenanalyse unter verschiedenen Aspekten verwendet werden können. Basierend darauf habe ich die für mein Vorhaben sinnvollsten Fragen wie folgt zusammengestellt:

- (1) Wie viele / welche Figuren umfasst die Konstellation im Film?
 - a. Welche Konflikt-Konstellationen gibt es?
 - b. Sind Beziehungen soziale Gruppen vorkonstruiert?
 - c. Für und gegen welche Figuren ergreift der Zuschauer Partei?
- (2) Aus welchen Perspektiven wird der Film erzählt?
- (3) Entspricht die Figur einem Archetypen?
- (4) Was ist die Motivation der Figur – und ist diese dramaturgisch oder psychologisch?
 - a. Hat die Figur ein zentrales Ziel (und wenn ja, worin besteht es)?
 - b. (Wie) Wird das Verhalten der Figur erklärt?
 - c. Welche Bedürfnisse, Wünsche und Ängste hat die Figur?
 - d. Wie bewusst ist sich die Figur ihrer Intentionen?
 - e. Gibt es Motivationskonflikte?
- (5) Welche Eigenschaften sind am wichtigsten (Körperlichkeit, Erlebnisse, Innenleben, Soziales, etc.)?
- (6) Was sind die wichtigsten Beziehungen der Figur?
 - a. Um was für eine Art von Beziehung handelt es sich?
 - b. Verändert sich diese Beziehung?
- (7) Wie verändert sich der innere und äußere Zustand der Figuren?
 - a. Sind die Veränderungen charakterlich, sozial oder körperlich?
 - b. Was nimmt am meisten Einfluss auf die Situation der Figur?
- (8) Wie werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Figur dargestellt, und wie wichtig
 - a. sind diese jeweils für den Film?

- (9) In welchen Räumen bewegen sich die Figuren, und welchen Einfluss nehmen sie auf diese?
- (10) Welche Besitztümer der Figuren sind für diese wichtig?
- (11) In welchem Zusammenhang, stehen die Besitztümer der Figuren zu ihren Beziehungen?
- (12) In welchem Zusammenhang stehen Gruppe, Identität und soziales Handeln bei der Figur?
- (13) Welche Kommunikationsinstanzen geben Auskunft über die Figuren?
- (14) Mit welchen filmischen Mitteln werden die Figuren inszeniert?
 - a. Welche dramaturgischen Mittel werden angewendet?
 - i. Wann und wie werden die Figuren in die Handlung eingeführt (z.B. hastig / plötzlich oder Stück für Stück)?
 - ii. Gibt es Rückblenden?
 - b. Welche Informationsverteilung findet statt?
 - i. Was nimmt die Figur wahr?
 - ii. Was nimmt der Zuschauer wahr?
 - c. Welcher Eindruck bleibt am Ende des Films?
 - i. Übernimmt der Zuschauer die Perspektive der Figur?
 - ii. Wird eine Identifikation mit einer bestimmten Figur ausgelöst? Wenn ja, wodurch?
- (15) Wie wird die Figur von anderen Figuren wahrgenommen?
- (16) Welche Schlüsselszenen sind wichtig für die Figurenentwicklung?
- (17) Welche Normen verkörpern die Figuren?
 - a. Welcher sozialen Gruppe gehört die Figur an?
 - b. Verstoßen die Figuren gegen spezifische Wertesysteme? Wie wird das dargestellt?
- (18) Welchen Funktionen (nach Eder) erfüllen die Figuren? Wie werden diese Funktionen durch Merkmale gekennzeichnet?

Für meine Analyse von *Ai no mukidashi* habe ich den Film wiederholt gesichtet. Beim ersten Durchgang habe ich mir zunächst einen vorläufigen allgemeinen Eindruck verschafft und dann, mit der Absicht die Fragen zu beantworten, weitere Durchläufe vorgenommen. Dabei dienten mir die Fragen als Orientierungshilfe und weniger als ein Schritt-für-Schritt-Plan, den ich in einer bestimmten Reihenfolge abarbeite. Einige Fragen waren, je nach Figur, leichter zu beantworten als

andere, und auch in ihrem Umfang variieren die Ergebnisse. Bei einigen Figuren ließen sich manche Fragen auch gar nicht beantworten. Zur Unterstützung habe ich neben Eders Leitfaden weitere Literatur herangezogen. Nach mehrfacher Sichtung des Materials habe ich zusätzlich noch einige besonders wichtige Sequenzen einer umfangreichen Analyse unterzogen, um ein besseres Verständnis dafür zu entwickeln, wie Sono seine Figuren mit den Besonderheiten des Mediums Film (im Gegensatz zur Figurenpräsentation z.B. in einem Roman) darstellt. Dieses ausführliche Protokoll befindet sich im Anhang meiner Arbeit.

3. *Ai no mukidashi*: Einführung zur Filmhandlung und den Figuren

Der Film *Ai no mukidashi* handelt vom katholischen Jugendlichen Honda Yū, der zu Beginn der Handlung mit seiner Mutter und seinem Vater zusammenlebt. Jedoch stirbt die Mutter bald, nach einer nicht näher benannten Krankheit. Nach dem Tod der Mutter lässt sich der Vater Honda Tetsu zum Priester weihen und legt das Zölibat ab. Das Leben der beiden ist für eine Zeit idyllisch und routiniert. Yū ist stolz auf seinen Vater, da dieser in seiner Arbeit aufgeht und in der Gemeinde hoch angesehen ist. Das ändert sich dann jedoch, als Fujiwara Kaori auftaucht, die ein Auge auf Tetsu geworfen hat und zum Christentum konvertiert, um diesem nahe sein zu können. Die beiden beginnen eine Affäre. Yū fühlt sich um die Aufmerksamkeit seines Vaters beraubt und hat auch Angst, dass die Beziehung zu seinem Vater dauerhaften Schaden nimmt. Die Situation verschlimmert sich, als Kaori Tetsu verlässt, da dieser sie nicht ehelichen kann.

In direkter Folge der Trennung wird Tetsu apathisch und hört vorübergehend auf zu reden. Das Schweigen seinem Sohn gegenüber setzt er auch dann fort, nachdem er wieder anfängt, mit anderen Menschen zu sprechen. Yū nimmt dies als Strafe wahr, da ihn ein schlechtes Gewissen plagt, weil er zuvor dafür gebetet hat, dass Kaori aus dem Leben seines Vaters verschwindet. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass Tetsu sich in seine Arbeit stürzt, weil diese in der Trennungsphase Sinn stiftend ist. Es ist nur logisch, dass Tetsu in Gesprächen mit Gemeinde-Mitgliedern, die mit dieser Sinnquelle indirekt in Zusammenhang stehen, seine Sprache wiederfindet und ihm es auch leichter fällt, das Schweigen gegenüber seinem Sohn in einem beruflichen Zusammenhang zu brechen. Nichtsdestotrotz stellt es einen Interessenskonflikt dar, seinem eigenen Sohn die Beichte abzunehmen – und diesen, wenn auch unabsichtlich, durch das eigene Schweigen dazu zu drängen, ist ein eindeutiger Übergriff, denn: Die einzigen Gelegenheiten der Interaktion zwischen Vater und Sohn sind von nun an die wöchentlichen Beichten. Für Yū ist diese Situation besonders bedrückend, da er ein rechtschaffener und gutmütiger Charakter ist, der

anderen gegenüber immer hilfsbereit ist und sich nie etwas hat zuschulden kommen lassen. Deshalb gibt es nichts, was er seinem Vater beichten kann, worauf sein Vater mit Druck reagiert und ihm sagt, wenn er nur angestrengt genug nachdenken würde, würde ihm einfallen, was er falsch gemacht hätte. Zunächst versucht Yū sich damit zu behelfen, dass er sich Sünden ausdenkt, doch sein Vater durchschaut die Flunkereien von Anfang an.

Yū schließt sich daher einer Bande von Kleinkriminellen an, um zu lernen, so viele Sünden wie möglich zu begehen. Er wird nun im Kampfsport und Ladendiebstahl unterrichtet. Auf Vorschlag seiner Freunde geht er beim *tōsatsu*-Fotografen (盗撮 „heimliche Aufnahme“)³ Master Lloyd⁴ in die Lehre, bei dem er lernt, unerlaubt und unbemerkt die Unterwäsche von Frauen zu fotografieren. Tatsächlich lassen Yūs Beichten seinen Vater alles andere als kalt, und die Kommunikation zwischen beiden intensiviert sich wieder. Zeitgleich gelangt eine neue Sekte, die fiktive Zero-Church, scheinbar beiläufig (dem Zuschauer ist jedoch deutlich klar, dass diese später in der Handlung wichtig wird) immer wieder in die Schlagzeilen, weil sie äußerst erfolgreich damit ist, neue Mitglieder anzuwerben.

Koike Aya, eines der führenden Mitglieder der Zero-Church, entwickelt im weiteren Handlungsverlauf eine obsessive Faszination mit Yū, nachdem dieser versucht, ihre Unterwäsche zu fotografieren. Aya fängt an, Yū und dessen Vater Tetsu zu überwachen, angetrieben von dem Wunsch, beide für die Zero-Church zu rekrutieren.

Aufgrund einer verlorenen Wette mit seinen Freunden muss Yū Frauenkleidung anziehen und eine willkürliche Person auf der Straße küssen. Kostümiert als Sasori aus Itō Shun'yas (tatsächlich existierenden) Film *Joshū 701-gō: Sasori* (Itō 1972 女囚 701 号 さそり, „Insassin 701: Skorpion“) macht er sich mit der Gruppe auf den Weg in die Stadt. Dort werden die Figuren Zeugen, wie die junge Ozawa Yōko in einen (von Koike Aya inszenierten) Kampf verwickelt wird. Yū eilt Yōko zur Hilfe, und gemeinsam schlagen sie die Unholde in die Flucht. Yū küsst Yōko, und seine explosive Erektion währenddessen verrät ihm, dass er die Liebe seines Lebens, die „Maria“, die zu suchen seine Mutter ihn beauftragt hatte, gefunden hat. Auch Yōko ist verliebt, jedoch nicht in Yū selbst, sondern in dessen *alter ego* Sasori, als das er ihr gegenüber in Erscheinung trat. Zunächst scheint es im Film so, dass Sasori nur eine Kostümierung Yūs sei. Aber

³ *Tōsatsu*-Fotografien sind Bilder, die unauffällig und ohne Konsens der abgebildeten Person aufgenommen wurden (Kai 2019:114).

⁴ *Masutaa Roido* (マスター・ロイド) im Film.

die Art und Weise wie andere Personen reagieren (vor allem Yōko), die im Gegensatz zu Yūs Freunden nicht eingeweiht sind, verrät, dass Yū als weibliche Figur *passt*⁵.

In den nächsten Tagen warten gleich mehrere Überraschungen auf Yū: Yōko kommt als neue Mitschülerin in seine Klasse. Darüber hinaus erfährt er bei einem gemeinsamen Abendessen, dass sie, obwohl nicht verwandt, in einer Art Mutter-Tochter-Verhältnis mit Fujiwara Kaori lebt, die darüber hinaus wieder mit seinem Vater angebändelt hat, was Yōko in weiterer Konsequenz zu Yūs Stiefschwester machen würde.

Ein weiteres Problem für Yū besteht darin, dass Yōko, die nicht weiß, dass es sich bei ihm um Sasori handelt, ihn nicht ausstehen kann. Ab hier wird der Film vorübergehend zu einem chaotischen Verwechslungsspiel: Yū, der am Telefon und in Kostümierung nun immer wieder in Sasoris Rolle schlüpft, versucht, bei Yōko Sympathien für sich entstehen zu lassen.

Was Yū nicht weiß, ist, dass Koike Aya andere Pläne hat: Auch sie wird neue Schülerin in Yūs und Yōkos Klasse, und in einem weiteren inszenierten Handgemenge enthüllt sie selbst sich als Sasori. Über Yōko verschafft sie sich Zugang zu Yūs neuer Familienkonstellation. Anschließend lässt sie dessen *tōsatsu*-Tätigkeiten auffliegen, um ihn sozial zu isolieren. Nun hat sie freie Hand, und es gelingt ihr, Tetsu, Kaori und Yōko für die Zero-Church anzuwerben.

In Kostümierung als Sasori dringt Yū am Ende des Films in das Hauptquartier der Zero-Church ein. Aya nimmt sich das Leben, und Yū gelingt es tatsächlich, seine Familie zu befreien. Jedoch vergisst er dabei sein einstiges Ich und lebt fortan als sein *alter ego* Sasori in einer Nervenheilanstalt.

Tetsu und Kaori werden Teil eines Aussteiger-Programms, und Yōko zieht zu entfernten Verwandten. Dort wird ihr eines Tages bewusst, dass sie Gefühle für Yū hat. Also besucht sie ihn in der Nervenklinik, wird jedoch von ihm nicht erkannt, weshalb Yōko gegen das Wachpersonal randaliert und Yū bestürmt, sie doch zu erkennen. Nachdem Yōko von den Sicherheitskräften abgeführt wird, findet Yū endlich zu seinem alten Selbst zurück. Er bricht aus der Klinik aus und rennt Yōko hinterher. Der Film endet damit, dass Yū das Fenster des Polizei-Autos einschlägt und Yōko durch das zerbrochene Fenster seine Hand reicht.

Im Zentrum steht hier keine traditionell japanische Familie, was nicht nur daran liegt, dass die Figuren im katholischen Milieu angesiedelt und somit Teil einer religiösen Minderheit sind,

⁵ *Passing* bedeutet in diesem Zusammenhang, dass von anderen diejenige Geschlechtsidentität akzeptiert wird, die man nach außen zeigt.

sondern auch daran, dass sie in einer Art Isolation existieren: Es gibt keine Großeltern und auch sonst keine entfernten oder nahen Verwandten. Die Familiengeschichte beginnt mit den Eltern und endet mit Yū. Zunächst begegnen wir Yū, Tetsu und der namenlosen Mutter, die am Anfang des Filmes verstirbt, ab da jedoch mehrfach in Rückblenden auftritt und eng mit religiöser Mariensymbolik verknüpft sind, die Yū auch auf Yōko projiziert. Hier finden sich immer wieder ödipale Motive, auch darin, dass die Beziehung zum Vater am Ende zerbricht und Yū ihn somit metaphorisch umbringt. Darüber hinaus ist der Vater zu starr an einem statischen Familien-Archetypen orientiert, der nicht der Art und Weise entspricht, auf die Familie in *Ai no mukidashi* porträtiert wird: als etwas, das sich im ständigen Wandel befindet. Familie verändert ihren Umfang und auch die Bedeutung für die unterschiedlichen Figuren.

Ein Problem bei einem rein psychoanalytischen Ansatz, das besonders gravierend bei einer Arbeit wie dieser wäre, die Beziehungen untersucht, ist, dass sie alle Beziehungen mit Familienbeziehungen gleichsetzt und Figuren aufgrund der ödipalen Archetypen immer in ein Familienverhältnis gedrängt würden, auch wenn sie nicht verwandt sind. Andere Figuren werden bereits mit einer Rolle versehen, ohne dass man sich mit diesen näher auseinandergesetzt hätte (Eder 2013:#Pos 2328). Darüber hinaus wird die Unveränderlichkeit familiärer und gesellschaftlicher Verhältnisse impliziert, ohne dass dies jeweils begründet wird. Daraus würde sich ein sehr eindimensionales Menschen- und Geschichtsbild ergeben, das von einer Welt ausgeht, die sich seit der Antike nicht verändert hat. Deswegen werde ich keinen dezidiert psychoanalytischen Ansatz verwenden, sondern mich in der folgenden Figurenanalyse auf die Theorien zur Kulturindustrie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer beziehen, die beide von Freud beeinflusst waren, aber auch von Marx, und sich sowohl mit dem Individuum als auch der Gesellschaft als Ganzem ausführlich in ihren Schriften auseinandergesetzt haben. Ziel meiner Analyse ist es, sowohl die Beziehungen der Figuren zueinander als auch zu der Gesellschaft in der sie leben, besser zu verstehen.

Der Film ist in Kapitel (Sono benutzt den englischen Begriff „Chapter“) eingeteilt, deren Beginn durch Text-Einblendungen und den Soundtrack des Films hervorgehoben wird. Die meisten davon sind aus der Perspektive von Yū erzählt und tragen unterschiedliche Titel. Den anderen Figuren ist jeweils ein einzelnes Kapitel gewidmet, das ihren Namen trägt.

3.1. Die jugendlichen Figuren

Die drei jugendlichen Figuren stehen klar im Zentrum der Handlung. Dies ist schon allein daran zu erkennen, dass jede von ihnen ein eigenes Kapitel des Films erhält, während die Beziehung zwischen Fujiwara Kaori und Honda Tetsu aus der Sicht von Kaori und den anderen Figuren geschildert wird. Tetsu erhält kein eigenes Kapitel. Besonders präsent sind Kaori und Tetsu in der ersten Hälfte des Films. Im folgenden Teil meiner Arbeit werde ich herausarbeiten, welche Funktionen die Figuren im Film übernehmen, und versuchen, sie so zunächst, gut es geht, isoliert zu charakterisieren. Mein Vorgehen stützt sich hier auf die Annahme, dass die Beziehungen mehr sind als die Summe ihrer Einzelteile, und dass ich durch das Charakterisieren jeder Figur für sich besser erkennen kann, was erst entsteht, wenn diese Figuren miteinander agieren. Sowohl hier als auch im Kapitel über die Beziehungen werde ich die Ergebnisse, zu denen ich auf Basis der Fragen aus meinem Fragenkatalog gelangt bin, zu präsentieren.

3.1.1. Honda Yū

Zu Beginn der Handlung hat Honda Yū scheinbar keinen Makel. Er begeht keine Sünden und ist ein lieber 17-jähriger Junge, dem die Bindung zu seinem Vater sehr wichtig ist. Am Anfang des Films hat er nur Vater und Mutter als Bezugspersonen und keine gleichaltrigen Freunde. Sein Vater ist nach dem Tod der Mutter die einzige Bezugsperson. Als die Kommunikation zu seinem Vater schlechter wird, sucht Yū Halt in den Erinnerungen an seine verstorbene Mutter. Als jedoch Yōko in sein Leben tritt, rückt die Beziehung zum Vater und sein ursprüngliches Ziel im Film, nämlich diese wieder herzustellen, völlig in den Hintergrund. Die Rettung des Vaters aus den Fängen der Sekte ist für ihn nicht so wichtig wie die Rettung von Ozawa Yōko.

Körperlich lässt sich Yū als dürr, aber sportlich charakterisieren. Sexuell ist er nicht aktiv. Yū hatte nie eine Erektion, bis er Yōko begegnet. Im Verlauf des Films erlernt er Kampfsport. Dass Yū sexuell nicht aktiv ist, liegt an seinen anfänglichen Wertevorstellungen und auch daran, dass er so sehr auf die Beziehung zu seinem Vater fokussiert ist, dass er kaum Umgang mit anderen Jugendlichen in seinem Alter hat. Seine Wertevorstellungen verändern sich im Laufe der Handlung. Legt er am Anfang noch einen moralischen Perfektionismus an den Tag und bemüht sich um makellostes Verhalten, werden seine Moralvorstellungen im Laufe der Handlung nuancierter. Er tut viele Dinge, die im allgemeinen Moralverständnis als falsch erachtet werden: Upskirt-Fotografie, Lügen, Entführung, Sachbeschädigung, Diebstahl, um nur einige zu nennen.

Zunächst versucht er dieses Verhalten als richtig zu rechtfertigen, um sein Bild von sich selbst zu wahren. Später akzeptiert er es als falsch und akzeptiert so auch seine eigenen Makel.

Für den Sohn eines katholischen Pfarrers hat Yū wenig Bezug zum Katholizismus. Er lauscht den Predigten von Tetsu nicht, weil er selbst Katholik ist, sondern weil Tetsu sein Vater ist. Mit der Bibel beschäftigt sich Yū erst, nachdem Yōko ihn durch ihre flammende Rezitation des 1. Korinthers 13 dazu motiviert. Vorher ist die Bibellektüre kein inhärenter Bestandteil seines Lebens.

Seine eigenen ethischen Vorstellungen passt Honda Yū an sein jeweiliges Umfeld an, wie ein Chamäleon. Am Anfang des Films fällt es ihm schwer, irgendwelche Sünden zu finden, die er begangen hat (00:17:21). Als er später selbst für die Firma Bukakke-sha anderen die Beichte abnimmt, vergibt er ihnen schnell und gelangweilt (02:36:12). Nur das Geständnis eines Bombenbauers bringt ihn kurz aus dem Konzept. Das Ende des Films offenbart jedoch, dass Yū kein Problem damit hat, für die Rettung von Yōko und seiner Familie Gewalt anzuwenden. Im Verlauf der Handlung wird Yū durch eine Verkleidung, die aus Hut, Sonnenbrille und einem schwarzen Mantel besteht, zu seinem *alter ego* Sasori. Diese Figur hat eine intertextuelle Funktion, ist sie doch eine Verneigung vor der von Itō Shun'ya geschaffenen Figur, die schon Quentin Tarantino bei seinen Filmen *Kill Bill vol.1* (2003) und *Kill Bill vol.2* (2004) beeinflusst hat. Außerdem besitzt die Figur auch eine Emotionalisierungsfunktion, da Yōko sich in sie verliebt, aber nicht in Yū. So kann der Zuschauer Yūs Liebeskummer noch stärker nachempfinden. Sasori steht zwischen Yū und seinem Ziel und somit auch dafür, wie Yū sich selbst im Weg steht.

3.1.2. Ozawa Yōko

Wie auch die Figur der Koike Aya (siehe 3.1.3.) hat Ozawa Yōko einen übergriffigen Vater und keine Mutter. Anders als Aya entgeht sie jedoch der Vergewaltigung durch ihren Vater und findet bei Fujiwara Kaori ein neues Zuhause. Die Art und Weise, wie Yōkos Vater in die Handlung eingeführt wird, übernimmt ebenso wie der Tod von Yūs Mutter eine Emotionalisierungsfunktion, da seine Brutalität beim Zuschauer Mitgefühl mit Yōko auslöst. Angetrieben durch die Wut, die aus ihrem Trauma entspringt, fängt Yōko immer wieder Schlägereien auf offener Straße an. Ihre Abneigung ist so ausgeprägt, dass Yū niemals in ihre Nähe gelangt wäre, hätte sie ihn als Sasori nicht weiblich gelesen. Yōko übernimmt hier also eine Realismusfunktion, da diese Szene eine glaubhafte Begründung dafür liefert, dass Yū sich ihr gegenüber nicht einfach enthüllen kann. Zu Beginn des Kapitels, das aus ihrer Sicht gestaltet ist, lernt der Zuschauer sie als aufbrausende Figur mit rauem Temperament kennen. Ihr Zimmer ist mit Plakaten weiblicher Musikerinnen tapeziert,

die sie als Vorbilder betrachtet. Einzig heraus sticht ein Poster von Kurt Cobain, der für sie, wie sie sagt, „der einzig akzeptable Mann“ ist. Da Kurt Cobain im Jahre 1994 Suizid beging und zu der Zeit, in welcher der Film spielt,⁶ somit nicht mehr am Leben ist, lässt sich sagen, dass der für Yōko einzige gute Mann nicht mehr existiert.

Inspiziert durch Fujiwara Kaori wird Yōko ebenfalls Christin. Auch wenn sie das Christentum zunächst, wie im Falle von Yū, als Religion einer erwachsenen Bezugsperson kennenlernt, bleibt es bei Yōko, anders als bei Yū, nicht dabei: Das Christentum wird für Yōko tatsächlich zu einem echten ideologischen Rückhalt. Man sieht sie jedoch nie die Taufe empfangen und offiziell zum Katholizismus übertreten. Die Kirche wird für sie weder zur Ersatzfamilie, noch sucht sie die Nähe und Akzeptanz anderer Christen. Christus ist nach ihren Worten der einzige Mann, den sie akzeptiert, neben Kurt Cobain.

Von besonderer Wichtigkeit ist für Yōko das 13. Kapitel des ersten Briefs des Apostels Paulus an die Korinther, das auch als „Hohelied der Liebe“ bezeichnet wird. Dieses Kapitel zitiert sie Yū gegenüber in einer der Schlüsselszenen des Films auswendig (2:53:45). Yū übt Kritik an der Zero-Church, bei der es sich seiner Ansicht nach um falsche Propheten handelt, die mit Gott nichts mehr zu tun hätten. Er sagt Yōko, sie solle sich irgendeine Spiritualität suchen, nur nicht diese, und stattdessen entweder Jesus, Mohammed oder Buddha folgen. Yōko antwortet mit einer Frage, nämlich ob Yū den ersten Korinther 13 kenne, und dieser verneint. Also rezitiert Yōko Folgendes, im Hintergrund läuft der erste Satz von Beethovens neunter Symphonie:

- (1) Wenn ich in den Sprachen der Menschen und Engel redete, hätte aber die Liebe nicht, wäre ich dröhnendes Erz oder eine lärmende Pauke.
- (2) Und wenn ich prophetisch reden könnte und alle Geheimnisse wüsste und alle Erkenntnis hätte, hätte aber die Liebe nicht, wäre ich nichts.
- (3) Und wenn ich meine ganze Habe verschenkte und wenn ich meinen Leib dem Feuer übergäbe, hätte aber die Liebe nicht, nützte es mir nichts.
- (4) Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig. Sie ereifert sich nicht, sie prahlt nicht, sie bläht sich nicht auf.
- (5) Sie handelt nicht ungehörig, sucht nicht ihren Vorteil, lässt sich nicht zum Zorn reizen, trägt das Böse nicht nach.
- (6) Die Liebe hört niemals auf. Prophetisches Reden hat ein Ende, Zungenrede verstummt, Erkenntnis vergeht.
- (7) Denn Stückwerk ist unser Erkennen, Stückwerk unser prophetisches Reden.
- (8) Wenn aber das Vollendete kommt, vergeht alles Stückwerk.

⁶ Es gibt keine genauen Angaben dazu, aber die Verwendung von Mobiltelefonen, grenzt den Film auf das 21. Jahrhundert ein.

- (9) Als ich ein Kind war, redete ich wie ein Kind, dachte ich wie ein Kind und urteilte wie ein Kind. Als ich ein Mann wurde, legte ich ab, was Kind an mir war.
- (10) Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umriss, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich nur unvollkommen, aber dann werde ich durch und durch erkennen, so wie auch ich durch und durch erkannt worden bin.
- (11) Für jetzt bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei. Doch am größten unter ihnen ist die Liebe. (02:53:45)

Yōko beendet ihre Rezitation damit, dass Yū, da ihm diese Stelle unbekannt sei, selbst nichts von Gott wisse. Das zeigt, wie wichtig das biblische Kapitel für Yōkos religiöses Selbstverständnis ist. Ihr Bild von Liebe als bedingungslose und wichtigste Tugend und Beziehung, die nicht aus Eigennutz geführt wird, fußt auf dieser Textstelle und ist auch der Maßstab, an dem sie ihre eigenen Gefühle für Honda Yū am Ende des Films erkennt (03:37:09). Yōko übernimmt hier eine Emotionalisierungsfunktion, da sie Yū in seinem moralischen Verständnis korrigiert. Eine andere Funktion, die Yōko im Film übernimmt, ist eine intertextuelle, wenn sie von Yū als Jungfrau Maria wahrgenommen wird.

3.1.3. Koike Aya

Die Figur Koike Aya, die ebenfalls in einer katholischen Familie ohne Mutter aufwuchs, ist durch ein schweres intergenerationales Trauma geprägt: Als Kind erfuhr sie Missbrauch durch ihren Vater (59:47). Von diesem wurde ihr eingeredet, sie habe keine Seele und solle Jesus darum bitten, ihr ihre Sünden zu vergeben und ihr eine Seele zu schenken, während er sie mit einem Gürtel schlug und ihre Wellensittiche tötete (01:00:31). Aya übernimmt diese Vorstellung tatsächlich und entwickelt ein gestörtes Verhältnis zu intimen Beziehungen. Sie kompensiert ihre Gefühle für einen ihrer Mitschüler durch Selbstverletzung und tötet ihn, weil dieser ihre Gefühle erwidert; anschließend läuft sie in ihrer Klasse Amok (01:00:15). Wie bei den Elternteilen der anderen jugendlichen Figuren, so hat auch Koike Ayas Vater in der Rückblende eine besondere Funktion: Hier ist es eine Realismusfunktion, da dadurch das Trauma, das Aya durch ihn erfahren hat, ihre eigene Grausamkeit und ihr manipulatives Verhalten, zumindest nach den Regeln der dargestellten Welt, erklärt werden.

An ihrem Vater rächt sich Aya, indem sie, als dieser in Folge eines Schlaganfalls das Bewusstsein verliert, dessen erigiertes Glied zunächst bricht und anschließend mit einer Schere abschneidet (01:02:43). Für den Amoklauf muss sie eine kurze Zeit in eine Besserungsanstalt, mit der Kastration ihres Vaters kommt sie ungestraft davon, indem sie das Ganze als einen Unfall darstellt. Sie hat 17 Berufe, die meisten davon krimineller Natur. Nach der Kastration ihres Vaters

trifft sie den Anführer der Zero-Church und wird von diesem rekrutiert. Ihre toten Wellensittiche ersetzt sie bald durch neue Exemplare. Diese streichelt sie immer wieder gedankenverloren, während sie die Worte “Give it to me”, die ihr Vater sie zu sagen anwies, um Jesus um eine Seele zu ersuchen, wie ein Mantra zitiert. Ständig begleitet wird Koike von zwei namenlosen Handlangerinnen, zu denen sie selbst aber keine besonders innige Beziehung zu pflegen scheint. Für ihre Assistentinnen ist sie wiederum eine wichtige Bezugsperson, wie aus deren emotionaler Reaktion auf Ayas Tod erkennbar wird (03:29:07).

Koike Aya versteht sich selbst als von Gott auserwählt und sieht in Honda Yū einen Ebenbürtigen. Aus diesem Grund versucht sie, ihn und seine Familie in die Zero-Church zu locken. Im Verlauf des Filmes offenbart sich jedoch, dass sie auch an Yū als Partner interessiert ist. Da ihr am Ende klar wird, dass dieser ihre Gefühle nicht erwidert, nimmt sie sich das Leben.

3.2. Die erwachsenen Figuren in *Ai no mukidashi*

Die erwachsenen Figuren, Honda Tetsu und Fujiwara Kaori, führen eine On/Off-Beziehung mit vielen emotionalen Höhen und Tiefen. Doch letzten Endes finden die beiden wieder zusammen, und ihre Beziehung übersteht das Ende des Films. Die erwachsenen Figuren unterscheiden sich von den jugendlichen Figuren dadurch, dass man von ihrer Hintergrundgeschichte nichts erfährt, bzw. wenn, dann nur dann, wenn diese auch von den jugendlichen Figuren miterlebt wird.

3.2.1. Honda Tetsu

Die erste Funktion, die Tetsu übernimmt, ist eine diegetische, da an ihm die Bedeutung des Christentums, besonders des Katholizismus, für den Film klar gemacht wird. Tetsu wird als ruhiger, aber selbstbewusster Mensch charakterisiert. Nach dem Tod von Yūs Mutter bzw. seiner Ehefrau lässt sich Honda Tetsu zum Priester weihen. Seine Predigten sind beliebt und er genießt hohes Ansehen in der Gemeinde. Gegen die Annäherungsversuche von Fujiwara Kaori wehrt sich Tetsu zunächst, gibt aber schließlich nach.

Später im Film will Tetsu vom Amt des Priesters zurücktreten, damit er Kaori ehelichen kann. Er wird als introvertierte und gutmütige Person dargestellt, verändert sich jedoch nach der ersten Trennung von Kaori vorübergehend. Hier macht Tetsu eine starke mentale Entwicklung durch. Er ist apathisch und schweigsam gegenüber seinem Sohn. Dies manifestiert sich auch in seinen zunehmend düsteren Predigten.

Am Ende des Films wird nicht eindeutig klar, ob Tetsu sein Priesteramt behält. Er bleibt jedoch mit Kaori zusammen, und die beiden sind in einer Gruppe für Aussteiger aktiv, nachdem sie die Zero-Church verlassen. Passend für die Figur des Priesters übernimmt Tetsu die Bedeutungsfunktion mehrmals. Wenn er seinem Sohn zum Beispiel sagt, er selbst hätte ihm nicht die Beichte abnehmen dürfen, und sich weigert, dies weiterhin zu tun, kommentiert und deutet er sein eigenes Verhalten zu Beginn des Films. Dass er dies noch dazu tut, während er selbst plant, sein Priesteramt niederzulegen, und stattdessen die Beziehung zu Kaori und seinem Sohn priorisieren will, ist auch ein kritischer Seitenhieb auf die Institution der katholischen Kirche an sich.

3.2.2. Fujiwara Kaori

Kaori lernt der Zuschauer kennen, als sie zum ersten Mal in der Kirche auftaucht. Zunächst zeichnet der Film kein positives Bild von ihr: Während der ersten halben Stunde erzählt Yū den Film größtenteils aus seiner eigenen Perspektive, beeinflusst durch seine persönliche Abneigung gegenüber Kaori. Erst später kommen andere Perspektiven dazu, und als der Film aus Yōkos Sicht erzählt wird, wird Kaori vorübergehend zu einer sehr vielschichtigen Figur. Was sie davor gemacht, erfährt man nicht. Anders als der eher ruhige Tetsu ist Fujiwara Kaori sehr lebhaft, extrovertiert und impulsiv. Kaoris Werben um Tetsu lässt sich nicht anders als aggressiv und unnachgiebig bezeichnen. Sie stalkt Tetsu tagein, tagaus, und dass dieser eine Beziehung zu ihr eingeht, lässt sich nicht als freie Entscheidung bezeichnen. In ihrem Weltbild gibt es Gender-bezogene Doppelstandards. So hat sie kein Problem damit, (sexuelle) Gewalt gegen Männer gutzuheißen, und macht in Gegenwart Ozawa Yōkos Witze darüber, dass sie Tetsu vergewaltigt habe.

Tetsus Wagen von der Straße zu drängen, als sie die Trennung rückgängig machen will, Yūs Vater dies aber ablehnt, ist für sie ein legitimes Mittel. Hier zeigt sich eine zweite kennzeichnende Charaktereigenschaft der Figur: Kaori zwingt anderen die Bedingungen ihrer gemeinsamen Beziehungen auf. Sie ignoriert nicht nur Tetsus ausbleibendes Einverständnis, sondern handelt auch gegen Ozawa Yōkos Wunsch, keine Mutter-Kind-Beziehung zu haben, sondern eine Freundschaft auf Augenhöhe. Durch Koike Aya wird Kaori letzten Endes jedoch gebrochen und unterwirft sich dem Diktat der Zero-Church. Im letzten Drittel des Films reduziert sich ihre Bildschirmpräsenz auf die einer Nebenfigur.

Kaori hat eine wichtige diegetische Funktion: Da sie sich mit Yōko streitet, läuft diese davon und dem als Sasori verkleideten Yū über den Weg, da Koike Aya diese Gelegenheit nutzt, um ihre Intrige zu beginnen. Durch Kaoris Beziehung zu Tetsu begegnet Yōko Yū erneut.

4. Beziehungen in *Ai no mukidashi*

Während den vier Stunden Laufzeit des Films sind die ursprünglichen Beziehungskonstellationen einem ständigen Wandel unterworfen. Sie verändern sich und Bindungen werden enger, aber verlieren auch an Nähe. Am Ende gibt es nur zwei intakte Beziehungskonstellationen: Yōko und Yū finden zueinander, und die Beziehung zwischen Kaori und Tetsu übersteht den Film.

4.1. Tetsu und Yū

Zu Beginn des Films übernimmt Yūs Mutter dadurch, dass wir Zeugen ihres Todes werden, eine emotionalisierende Funktion. Auch wenn Honda Yū die Beziehung zu seinem Vater am Anfang des Films als unbeschwert beschreibt, deuten sich doch bereits nach dem Tod der Mutter einige Kommunikationsschwierigkeiten zwischen ihm und seinem Vater Tetsu an. So spricht Yū davon, dass er sechs Jahre gebraucht habe, um zu realisieren, dass „die Reise“, auf die seine Mutter nach ihren eigenen Worten gehen würde, ein Euphemismus für das Sterben war (0:04:08). Tetsu selbst jedoch versuchte gar nicht erst, seinem Sohn begreiflich zu machen, was der Tod ist und was Sterben bedeutet – obwohl dies in den kommunikativen Aufgabenbereich gehört, den Elternteile gegenüber den eigenen Kindern erfüllen sollten. Tetsu selbst jedoch versuchte gar nicht erst, seinem Sohn begreiflich zu machen, was der Tod ist und was Sterben bedeutet – obwohl dies in den kommunikativen Aufgabenbereich gehört, den Elternteile gegenüber den eigenen Kindern erfüllen sollten. Die Pflichten eines katholischen Seelsorgers erfüllt Tetsu aber auch nicht. Die Vorstellungen davon, was Sterben bedeutet und was nach dem Tod passiert, sind einer der wichtigsten Kernbestandteile des Christentums. Es gäbe also einiges, was er seinem Sohn aus katholischer Sicht hier zu sagen hätte. Warum ihm dennoch die Worte fehlen, ist eine interessante Frage. Eine mögliche Erkenntnis könnte darin liegen, dass nach christlicher Vorstellung die Existenz zwar nicht mit dem Tod endet, eine Ehe aber schon, und dass Tetsu trotz seines Priesteramts nicht bereit ist, seine Ehe hinter sich zu lassen und somit nicht nur dieses Amt später zwischen ihm und Kaori steht, sondern auch seine prä-klerikale Vergangenheit.

Erschüttertes Urvertrauen ist eine mögliche Erklärung dafür, dass Yū seinem Vater gegenüber unehrlich ist, als er Sünden ersinnt, nur um diesem Antworten zu geben, die ihn kurzfristig zufriedenstellen (0:21:55) und es Yū ermöglichen, wieder in den kommunikativen Austausch mit seinem Vater zu treten. Der Sohn empfindet das Schweigen und die Gleichgültigkeit seines Vaters als dermaßen unangenehm, dass ihn der Wutausbruch und die Ohrfeige, die auf die Beichte seiner *tōsatsu*-Aktivitäten folgen, in euphorische Freude versetzen (0:37:18). Die Beichten sind für Yū wichtig, weil es Beichten gegenüber dem eigenen Vater sind. Gottesdienst und Gebete sind für ihn keine spirituellen Rituale, sondern familiäre. Der Katholizismus ist für ihn vor allem die Religion der Eltern, mit der er sich im Verlauf des Films meist nur sehr oberflächlich beschäftigt. So ist er zum Beispiel in seinen Gedanken ganz woanders, wenn sein Vater das Tischgebet spricht (1:37:09). Dies wird später im Film von Ozawa Yōko verbalisiert, als sie Yū fragt, ob er jemals an Gott gedacht habe, in der Zeit, in der er bei seinem Vater lebte.

Vater und Sohn haben die gleiche Beziehung zum Tod, und ihre Art Beziehungen zu führen ist durch den Tod als Trauma geprägt. Der Psychologe Ernest Becker beschreibt in *The denial of death* (Becker 1997) das Konzept der *romantic solution* als Kompensationsmuster zum Umgang mit der eigenen Todesfurcht, bei einem Mangel an spirituellem Halt durch Religion in einer zunehmend säkularisierten Welt. Anhand dieses Modells lässt sich sowohl die Beziehung zwischen dem Protagonisten Yū und der Figur Yōko, als auch die zwischen Tetsu und Kaori sehr gut erfassen. Becker schildert mehrere Gefahren für Personen, deren Verhalten durch diese *romantic solution* bestimmt ist: Eine Person mit einem solchen Verhaltensmuster hebt den Beziehungspartner oder die Beziehungspartnerin auf ein Podest. Bewusstsein und Körper werden in einer solchen Beziehung gleich einem Opfer dargebracht, und durch den Geschlechtsakt wird dieses Opfer entgegengenommen. Laut Becker liegt hier auch die Erklärung für sexuelle Tabus. Die Entmystifizierung des Geschlechtsverkehrs zu einem biologischen Vorgang macht diesen nicht mehr zu einem Werkzeug der Transzendenz des eigenen sterblichen Leibes. Das Gleiche passiert, wenn das erbrachte Opfer zurückgewiesen wird, zum Beispiel weil die Beziehung endet, oder das körperliche Interesse des Partners/der Partnerin ausbleibt. Wenn dies passiert, wird die Person mit einem solchen Verhaltensmuster wieder in ihre Todesfurcht zurückgeworfen. Diesen Rückfall in die Todesfurcht sehen wir bei Yū, nachdem Yōko Mitglied der Zero-Church wird, und früher im Film bei Tetsu, nachdem dieser von Kaori verlassen wird und als Reaktion darauf in Schweigen verfällt.

Damit Schweigen wie das von Tetsu als Gewalt wahrgenommen wird, muss es an jemanden gerichtet sein, da sein Stattfinden sonst gar nicht wahrgenommen wird (Hane 2014:15). Es lässt sich außerdem als Übertretung einer Norm begreifen, wofür wiederum ein Akteur notwendig ist, der diese Norm übertritt (Hane 2014:5). Tetsus Schweigen ist gewalttätig – aber dies ist ihm nicht bewusst. Seine Apathie kommt klar erkennbar durch die Trennung von Kaori. Dass Tetsu seinem Sohn die Beichte abnimmt, stellt eigentlich einen Interessenskonflikt dar, denn dem Sohn die Beichte abzunehmen, steht im Widerspruch dazu, das Priesteramt ordentlich auszuführen. Er kommt im Verlauf des Films selbst zur Einsicht, dass er sich seinem Sohn gegenüber falsch verhalten hat, und er weigert sich im späteren Verlauf der Handlung, Yū weitere Beichten abzunehmen (1:53:30). Was seine Motivation war, erklärt Tetsu jedoch nicht. Vermutlich aber ging es ihm darum, wegen der in Folge der Trennung wahrgenommenen, eigenen Machtlosigkeit wieder ein Gefühl von Kontrolle zurückzugewinnen. Später jedoch ohrfeigt Tetsu seinen Sohn erneut, als dessen *tōsatsu*-Tätigkeiten öffentlich bekannt werden (2:20:11). Für den Vater sind dies zwar keine neuen Informationen, da Yū ihm seine Unternehmungen bereits gebeichtet hat. Zur körperlichen Gewalt kommt es hier also nicht aus dem Moment der Überraschung heraus, sondern weil der Vater angesichts der sozialen Scham die Kontrolle und sein Gesicht verliert. Spätestens ab diesem Moment entfremden sich Vater und Sohn immer mehr voneinander. In dieser Szene wird dies symbolisch dadurch dargestellt, dass Yū seinen Vater von sich wegstößt und seine Aufmerksamkeit fortan auf Ozawa Yōko fokussiert (2:20:41). Letztlich scheitert Yū daran, wieder eine enge Bindung zu seinem Vater aufzubauen. Im restlichen Film ist es sein primäres Ziel, Yōko aus den Fängen der Zero-Church zu retten. Dass er dabei auch seinen Vater und Fujiwara Kaori rettet, ist nur ein zufälliger Gewinn. Die Verteidigung seines Vaters gegenüber Yōkos Anschuldigungen ist nichts weiter als ein reflexartiges Zurückfinden in die Rolle des Sohnes (2:56:25).

Als Yū selbst bei der Veranstaltung seines Arbeitsgebers Bukakke-sha auf der anderen Seite des Beichtstuhls sitzt und die Geständnisse der Kunden als Dienstleistung entgegennimmt, hat jenes einst so wichtige Ritual der Beichte, das zu Beginn des Films den Mittelpunkt von Yūs Leben darstellte, alle Bedeutung und jegliche Intimität verloren. Das gleiche gilt für die sexuellen Fantasien, die die Porno-Produktionsfirma, für die Yū arbeitet, verkauft; sexuelles Begehren wird durch diese Art von Verdinglichung zur konsumierbaren Ware. Der innerlich leere und emotional ausgebrannte Protagonist wickelt das Ritual der Beichte nun nur noch im Eiltempo ab (2:37:11). Entsprechend ist auch Sexualität in *Ai no mukidashi* nur eine geschäftliche Dienstleistung, die im Akkord durchgeführt wird.

Als Yū bei seinem eigenen Eintritt in die Zero-Church vor der gesamten Gruppe seine Sünden beichten muss, beklagt er sein Scheitern in der Kommunikation zu Yōko. Die Beziehung zu seinem Vater spielt hier keine Rolle mehr (3:13:36). Und als Yū schließlich in seiner Kostümierung als Sasori mit einem Katana bewaffnet in das Hauptquartier der Zero-Church eindringt und seine Familie beim Essen eintrifft, wo Koike Aya am Tisch seinen Platz eingenommen hat, ist er für die beschwichtigenden Worte des Vaters, der ihm gegenüber so lange geschwiegen hatte, selbst taub geworden (3:20:43). Am Ende des Filmes scheint sich der Kontakt zwischen Yū und Tetsu verloren zu haben.

4.2. Die Beziehung zwischen Honda Yū und den jugendlichen Racketeeren

Honda Yū lernt die anderen Mitglieder der kriminellen Bande, der er sich später anschließt, kennen, als er sieht, wie diese versuchen einen Verkaufsautomaten aufzubrechen und er ihnen zur Hilfe eilt, weil er darin seine Chance, Sünden zu begehen, gekommen sieht (25:59). Die Gang hat sehr viele Mitglieder, die man aber nur während Yūs Aufnahme-Ritual zu Gesicht bekommt. Den größten Teil des Films wird sie repräsentiert durch die Figuren Takahiro, Yūji, und eine weitere, immer nur als „senpai“⁷ bezeichnete Figur, die sich mit kleinen Betrügereien und Ladendiebstahl über Wasser halten.

Eine der Figuren stiehlt nur Waren, die im Preis reduziert sind. Gegen Ende des Films reicht diese Figur Yū ein Preisschild mit der Aufschrift „50%“ und sagt diesem, er könne seinen Kummer damit um die Hälfte reduzieren. Diese Figur kehrt somit Tausch- und Gebrauchswert um, dabei ist der Gebrauchswert notwendig für einen Tauschwert (Marx 2015a:#pos 31908). Nicht nur das, notwendige Voraussetzung für den Tauschwert ist das Vorhandensein eines Marktes. Durch den Diebstahl, der eigentlich einen antikapitalistischen Akt der Auflehnung gegen das System darstellt, werden die Waren dem Markt aber entzogen. Der Film lässt diesen Versuch der Auflehnung von Anfang an scheitern. Die gestohlenen Produkte sind willkürlich gewählt, haben für die Figuren also geringen bis gar keinen Gebrauchswert. Die Figuren sind so sehr ihren eigenen materiellen Bedürfnissen entfremdet, dass der Gebrauchswert in ihren Überlegungen gar nicht mehr existiert. So verkommt die scheinbare Auflehnung gegen die spätkapitalistische Konsumgesellschaft zu einem Konsum jenseits des Konsums. Die Welt, in der die Figuren leben, ist bis in die letzte Faser warenförmig. Vor der Kommodifizierung gibt es kein Entrinnen. Personen sind Waren und Waren Personen. So lässt sich der Diebstahl der reduzierten Produkte auch so deuten, dass sich die Figur, ein Außenseiter, mit den Aussortierten, den übrig gebliebenen identifiziert. Die Kriminalität der Bande lässt sich als Akt der Rebellion gegen den Spätkapitalismus lesen, aber auch Ausdruck desselben. Sie ist ein Akt des Widerstandes, weil die Figuren durch den Ladendiebstahl ein Stück von dem Mehrwert der Arbeit zurückholen, um den das Kapital die arbeitende Klasse betrogen hat. Ausdruck des Spätkapitalismus ist sie, weil die Figuren durch ihren Diebstahl eine Form des Konsums ohne Gewinn betreiben und vor allem Dinge stehlen, die sie selbst nicht benötigen.

Yū entwickelt im Laufe der Handlung enge Freundschaften zu ihnen – es sind die ersten Freundschaften zu Gleichaltrigen in seinem Leben. Als er seine Lehre bei Meister Lloyd abschließt,

⁷ Senior/ältere Person in der gleichen Gruppe

sind die drei begeistert und bestürmen Yū, auch ihnen die *tōsatsu*-Fotografie beizubringen. Hatten sie Yū zunächst in Ladendiebstahl und Kampfsport unterwiesen, gehen sie nun bei ihm in die Lehre. Die vier ziehen von nun an als Team durch die Stadt und machen ihre Fotografien (00:46:22).

Man weiß nicht viel über den familiären Hintergrund der Figuren, nur dass Takahiro eine jüngere Schwester hat, die in einer Szene kurz auftritt. Auch wenn sie nicht so detailliert geschildert werden wie andere Figuren im Film, übernehmen die drei doch wichtige Funktionen innerhalb der Handlung. Der Unterschied zu den Hauptfiguren ist bei ihnen nicht die Häufigkeit und Länge der Auftritte, denn die ist in etwa gleich; jedoch haben sie keine Ziele, die sie verfolgen, außer Yū zu unterstützen. Sie sind für Yū sowohl Mentoren als auch Unterstützer und bringen ihn mit anderen Figuren in Kontakt. Ohne sie gäbe es außerdem den Foto-Wettbewerb nicht, dessen Folge das erste Aufeinandertreffen von Ozawa Yōko und Yū ist. Schließlich helfen sie Yū auch dabei, seinen Angriff auf das Hauptquartier der Zero-Church vorzubereiten. Was danach mit ihnen passiert, erfährt der Zuschauer jedoch nicht. Als Yū in der Nerven-Klinik landet, verschwinden auch seine Freunde aus seinem Leben. Sie haben im Film die Funktion die Grenzen von Yūs Alltag zu sprengen, wozu sein eigener Wille zur Veränderung nicht fähig ist und sind quasi Garant dafür, dass sich die Haupthandlung des Filmes voranbewegt und schließlich auch zum Abschluss kommt.

4.3. Koike Aya und Honda Yū

Koike Aya denkt, dass sie eine Verbindung zu Honda Yū hat, weil sie in ihm die Erbsünde erkennt (1:05:37), die der Meister der Zero-Church auch in ihr erkannt haben will (01:05:13). Nach dessen Aussage ließen sich die von Gott Auserwählten daran erkennen, da dieser jene besonders zu quälen gedenke. Dabei handelt es sich um ein Motiv, das in der Bibel am stärksten im Buch Hiob zu finden ist, welches im Film allerdings nicht explizit genannt wird.

Der Grundgedanke, den Menschen, denen man nahe ist oder nahe sein will, Leid zuzufügen, zieht sich durch sämtliche von Ayas Beziehungen und ist auch alles, was sie jemals erfahren hat. In ihrer Schule tötet sie einen Jungen, der in sie verliebt ist, und verletzt sich lieber selbst, ehe sie sich jemand anderem gegenüber verletzlich zeigt (01:00:15). Für Aya sind Beziehungen ein Nullsummen-Spiel, das für eine der beteiligten Personen von Vorteil ist und zum Nachteil der anderen. Ihr Vater **nutzt** ihre Verletzlichkeit aus, und sie verwendet einen Moment, in dem er verletzlich ist, um sich an ihm zu rächen. Die Beziehung zu ihrem Vater, der sie missbraucht hat, endet nicht, als Aya ihn verstümmelt: Sie besucht ihn, der im Sterben liegt, immer noch im

Krankenhaus (00:59:28). Die Kastration des Vaters erfüllt also nicht den Zweck, sich von diesem zu befreien, sondern die Machtverhältnisse in der Beziehung umzudrehen.

Aya fängt nach ihrer ersten Begegnung an, Yū und seine Freunde zu überwachen (0:45:41). Im Plenum mit den anderen Mitgliedern der Zero-Church redet sie nur über Yū, was deutlich macht, wie besessen sie von ihm ist (1:06:41). Als sie sich Yū gegenüber als Antagonistin zu erkennen gibt, versucht sie, ihn ihrem Willen zu unterwerfen, indem sie ihn erpresst (2:08:36). Sie verschafft sich Zugang zu seinem Haus und seiner Familie und verbringt dort jeden Tag, wogegen Yū machtlos ist (2:11:11). Sie nimmt Sasoris Kleidung an sich und stiehlt Yū somit einen Teil seiner Identität (2:12:14). Dann isoliert sie Yū von seiner Familie, indem sie ihn für seine *tōsatsu*-Fotografien bloßstellt, die sie so positioniert hat, dass sie in Yūs Pult in der Schule gefunden werden (2:14:47). Die Sympathien des Zuschauers liegen hier bei Yū, obwohl dieser übergriffig und moralisch falsch handelt, weil Aya Yū lediglich aus Eigeninteresse bloßstellt, um ihn zu isolieren und dessen Übergriffe zulässt, solange sie ihn als Schachfigur noch im Spiel lassen will.

Das ist auch wegen der Art und Weise so, wie Koike Aya dargestellt wird. Das Ende, das der Film für sie vorsieht, ist die Auslöschung. Koikes Tod hat Bezüge zu den Schriften des rumänischen Philosophen Emil Cioran, der in seiner antinatalistischen Philosophie immer wieder das Christentum thematisiert, allerdings aus der Perspektive seiner eigenen Unfähigkeit zu glauben. „[...] I am he who at the supreme moment, in front of absolute nothingness, will laugh“ (Cioran 1996:#pos 1664). Als Koike Suizid begeht, sind Einblendungen zu sehen, wie sie in den Dünen am Meer steht und die anderen Figuren verlacht, die ein gigantisches Kreuz tragen. Das lässt gleich mehrere biblische Interpretationen zu: Zunächst einmal kann man dies als Anspielung auf die römischen Soldaten verstehen, die Jesus verhöhnten, ehe er ans Kreuz geschlagen wurde. Wegen dem Suizid bestehen aber auch Parallelen zum Apostel Judas Iskariot, der sich erhängte, nachdem er Jesus verriet. Dass die anderen Figuren das Kreuz tragen, kann als Anspielung auf Simon von Zyrene verstanden werden, der Jesus half, das Kreuz nach Golgatha zu tragen, ergibt im Kontext des Filmes aber nicht so viel Sinn. Deshalb interpretiere ich diese Einstellung so, dass die Figuren das Kreuz tragen, weil sie dem Messias nacheifern. Koike Aya weigert sich folglich, ihnen dies gleich zu tun. Das Christentum ist für sie nur eine Maske nach außen, ihre Weltanschauung ist absurdistisch:

„There are no arguments. Can anyone who has reached the limit bother with arguments, causes, effects, moral considerations, and so forth? Of course not. For such a person there are only unmotivated motives for living. On the heights of despair, the passion for the absurd is the only

thing that can still throw a demonic light on chaos. When all the current reasons—moral, esthetic, religious, social, and so on—no longer guide one's life, how can one sustain life without succumbing to nothingness? Only by a connection with the absurd, by love of absolute uselessness, loving something which does not have substance but which simulates an illusion of life. “ (Cioran 1996:#pos 439)

Ihr Interesse an Yū wird geweckt, weil sie sich selbst in ihm wiedererkennt. Antrieb für ihre Intrigen ist aber das Absurde an sich. Tatsächlich nimmt sie Honda Yū deshalb auch nicht wie geplant aus dem Spiel, sondern sorgt dafür, dass er, nun als Paria gebrandmarkt, die Möglichkeit verliert, in sein normales Leben zurückzukehren, und auf die Freundesgruppe von Außenseitern zurückgeworfen wird. Im von Joseph Campbell populär gemachten Handlungsarchetypen der Heldenreise wird dieser Punkt in einer Geschichte als „Bauch des Wales“ bezeichnet und ist der Handlungsschritt, bei dem die entscheidende Transformation des Helden stattfindet, durch die dieser in der Lage ist, letztlich zu triumphieren:

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died. (Campbell 2004:82)

Und so ist es Aya, die scheitert mit ihrem Plan. Als sie mit Yū flirtet (3:08:04) und diesen küsst (3:08:54) wird ihr klar, dass er keine romantischen Gefühle für sie hat. Für Aya endet der Film mit einer Niederlage und ihrem Suizid (3:27:48). Nach ihrem Tod klettert einer ihrer Wellensittiche aus ihrem Dekolletée hervor, als würde ihre Seele in Tiergestalt den Leib verlassen, und fliegt davon. Damit bedient sich Sono desselben erzählerischen Handgriffs, den auch Hans Christian Andersen in seinem Märchen von der kleinen Meerjungfrau verwendete, in dem er die titelgebende seelenlose Protagonistin, die stirbt, ohne dass sie dem Objekt ihrer Begierde ihre Gefühle kommunizieren kann, im Moment des Todes mit einer Seele ausstattet.

4.4. Honda Yū versucht seine Liebe zu Ozawa Yōko zu kommunizieren

Das Verhältnis zwischen Honda Yū und Ozawa Yōko ist eine Medaille mit zwei Seiten: Zum einen leben sie in einer Art stiefgeschwisterlichem Verhältnis zusammen, zum anderen hat Yū von Anfang an romantische Gefühle für Yōko. Als Yū merkt, dass Yōko kein Interesse an der Person Honda Yū hat, zieht er erneut sein Sasori-Kostüm an und geht in den Park, um Yōko dort über den Weg zu laufen (1:44:14). Sie tauschen Telefonnummern aus, genau wie Fujiwara Kaori und Tetsu es im Beichtstuhl tun, um heimlich zu kommunizieren (0:11:00). Das Mobiltelefon wird zu einem weiteren Teil der Kostümierung, da es Yū hilft, in die Rolle der Sasori zu schlüpfen. Die

Kostümierung als Sasori hilft Yū nicht nur, Yōko näher zu sein, sie ist auch eine Art Schutzschild für ihn. Als Sasori kann er seine Gefühle äußern, ohne sich selbst eine Blöße zu geben, denn es ist ja die Person Sasori, die Yōko ihre Liebe gesteht (01:51:50). Yū selbst offenbart dies erst, als Yōko im Begriff ist, ihn zu erwürgen (3:25:55, siehe Abb. 1).



Abbildung 1: Ozawa Yōko würgt Honda Yū (3:25:55)

Ozawa Yōko ist nicht einfach Ozawa Yōko: Die meiste Zeit projiziert Yū eine Fantasie auf sie, indem er Yōko zu seiner „Maria“ erklärt. Die Version von Yōko, die er die meiste Zeit vor Augen hat, gibt es nicht, und gleichzeitig ist es eine Version von ihr, die er bereits kennt, ehe er ihr zum ersten Mal begegnet. Mit dem Namen „Maria“ macht Yū Yōko zum Objekt, zu einer weiteren Marienstatue, nur eben einer beweglichen mit Muskeln und Haut. Sono bedient sich hier einer Neuinterpretation des Archetyps der *femme fatale*, bei der ein Mann durch sein eigenes Konstrukt zerstört wird. Sono verteilt Eigenschaften dieses Archetyps auf beide Figuren. Yūs *alter ego* Sasori ist eine intertextuelle Anspielung auf eine Figur, die diesem Archetyp zuzuordnen ist, aber Yōko besitzt diese Eigenschaften ebenfalls. So wird nicht eine Figur von der anderen zerstört. Stattdessen findet eine unvollständige gegenseitige Zerstörung statt, aus der beide lebend, aber verändert hervorgehen.

Als er und Yōko nach dem Kuss auseinandergehen, sieht man, wie beide ihr Gefühl des Verliebt-seins reflektieren. Yōko spielt mit der Kette ihres Rosenkranzes, während sie über Sasori

nachdenkt und darüber spricht, dass ihr Herz weh tut (1:32:48). Im Gegenschnitt sieht man wiederum, wie Yū sich darüber freut, endlich jemanden gefunden zu haben, der ihm Erektionen verschafft. Bereits als er Yōko zum ersten Mal als Marienstatue vor sich sieht (siehe Abb. 2) und ihr zunächst lebloser Gesichtsausdruck im nächsten Moment zu einem Grinsen wird (00:56:26), ist Yū mit der Frage konfrontiert: Was tun, wenn das Objekt der Begierde plötzlich zu einem Subjekt mit eigenen Wünschen und Begierden wird? Yūs Erektion schwillt wieder ab, als ihm klar wird, dass er sich Yōko nur in der Verkleidung als Sasori nähern kann.

Yū wird immer wieder damit konfrontiert, dass er eigentlich ein Bild auf Yōko projiziert, das mit der Realität nicht übereinstimmt. Die Korinther-Szene am Strand ist die Aufhebung dieses Widerspruchs. Yū hat Yōko entführt, gefesselt und hält sie gefangen, angeblich um sie vor der Sekte zu beschützen, aber hier ist noch eine weitere Motivation am Werk: Es ist der Versuch, die physische Realität, mit der ersten Gefangennahme, nämlich jener durch das religiöse Bild, das Yū auf Yōko projiziert, in Einklang zu bringen. Dem gegenüber steht Yōkos religiöses Bild von sich selbst, das sie durch ihre Rezitation enthüllt. Das Streitgespräch zwischen ihr und Yū ist auch ein Streitgespräch zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung.



Abbildung 2: Honda Yū sieht Ozawa Yōko als Maria vor sich (00:56:26)

Dass Yū am zu Sasori wird, ist das Ablegen seines Besitzanspruches, den er meint gegenüber Yōko zu haben. Er versucht nicht mehr, mit der Person zu konkurrieren, die von Yōko geliebt wird (auch wenn diese Person sein *alter ego* ist). Schließlich tritt Yū zurück und überlässt Sasori das Feld, um Yōko zu retten. Yōko selbst stellt erst ganz am Ende des Films eine Verbindung zwischen ihren Gefühlen für Sasori und denen für Yū her. Dies ist ein Zusammenhang, den sie, wie sie sagt, „erst nicht verstand, aber nun versteht“ (03:37:09). Dabei ruft sie sich noch einmal Yūs Gesicht vor Augen, wie er blutige Tränen weint, als Yōko ihn würgte. Als sie Yū in der Klinik aufsucht, erkennt dieser sie zunächst nicht. Ozawa Yōko sagt, diesmal an Honda Yū gerichtet, da sie die Person hinter Sasori erkennt, also nun durch die Maske hindurchsieht, dass sie ihn liebt. Als Ozawa Yōko von den Wachleuten aus dem Zimmer getragen wird, fällt ein Spiegel zu Boden und zwischen Honda Yūs Füße. Dieser erblickt darin sein eigenes Genital und erinnert sich plötzlich wieder an sein altes Leben und alles, was er vergessen hat. Für ihn wird der Spiegel somit auch ein Symbol für das Erkennen und das erfolgreiche Kommunizieren der Wahrheit.⁸

4.5. Ozawa Yōko versucht mit Sasori zu kommunizieren

Der Kuss von Sasori, bei der es sich ja eigentlich um Honda Yū handelt, verändert Ozawa Yōko. Sie verfällt im Anschluss in einen Rausch-ähnlichen Zustand der Benommenheit und irrt durch die Straßen Tōkyōs. Die Wut, die sie zuvor verspürt hatte, scheint wie verpufft, und als sie von einem Mann angerempelt wird, entschuldigt sie sich sogar bei ihm (1:32:09), was ein starker Kontrast zu der Yōko davor ist, die absichtlich Prügeleien mit Männern auf offener Straße anfang.

Man muss hier betonen, dass es ohne Yūs Kostümierung nie zu dem Kuss gekommen wäre, da Yōko eine Person, die sie als männlich gelesen hätte, nie so nah an sich herangelassen hätte. Yū, der zunächst davon spricht, dass er sich wohl in der weiblichen Verkleidung fühlt (54:01), wird diese mit einem Mal unangenehm, als er merkt, dass Yōko sich nicht in ihn, sondern in Sasori verliebt hat. Erst als Yōko nach dem Kampf wissen will, wer vor ihr steht, bekommt Sasori ihren Namen (1:30:25). Damit hört sie auf, lediglich eine Kostümierung zu sein, und wird stattdessen zu einer weiteren Figur im Film (auch wenn die popkulturelle Referenz auf Itōs Figur namens „Sasori“ vorher bereits klar war, wegen der visuellen Ähnlichkeit).

⁸ Der Film scheint mit dieser Szene auf den 12. Vers des 1. Korinthers 13 anzuspielen: „Denn wir sehen jetzt mittels eines Spiegels wie im Rätsel, dann aber von Angesicht zu Angesicht; jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin“.

Die Gefühle für Sasori helfen Yōko, mit ihrer Umgebung besser zurechtzukommen. Sie dämpfen ihre Wut nicht nur, sondern bringen sie fürs erste völlig zum Verschwinden. Nachdem Sasori und Yōko Handynummern ausgetauscht haben (1:46:06) und Yōko Sasori die Liebesbriefe gibt, die sie geschrieben hat (1:46:40), klagt Yōko Sasori gegenüber, wie sehr sie ihren neuen Stiefbruder Yū und das Zusammenleben mit ihm verachtet, der Gedanke an Sasori jedoch gebe ihr Kraft (1:51:50). Dass ihr Sasori aufträgt, freundlich zu Yū zu sein, verbessert dessen Kommunikation mit ihr nur minimal. Zur scheinbar älteren Sasori fühlt sich Yōko hingezogen, mit dem gleichaltrigen Yū hingegen hat sie keine gemeinsamen Gesprächsthemen und schwärmt ihm daher von Sasori vor.

Der Eintritt in die Zero-Church wird zu einer Zäsur. Zum einen wird Yū zu diesem Zeitpunkt als Sasori enthüllt, und zum anderen manipuliert Aya Yōko dazu zu denken, dass ihre Gefühle für eine (von ihr so gelesene) weibliche Person eine Sünde seien. Die letzten Szenen, in denen Yōko leidenschaftlich versucht, Yū an seine Gefühle für sie zu erinnern, erinnert stark an Kaoris aggressives Werben um Tetsu am Anfang des Films (1:24:58). Sasori ist so das Hindernis, das zwischen Yū und Yōko steht, wird aber später auch der Weg, der zu ihr führt.

4.6. Kommunikation zwischen Ozawa Yōko und Fujiwara Kaori

Von allen intergenerationalen Beziehungen des Filmes ist die Kommunikation zwischen Ozawa Yōko und Fujiwara Kaori noch am besten. Dies mag auch daran liegen, dass es sich hier um eine freiwillig gewählte Beziehung handelt. Letzten Endes ist aber auch diese Beziehung vor einige Schwierigkeiten gestellt, die ihren Ursprung in missglückter Kommunikation haben.

Kaori und Yōko haben widersprüchliche Erwartungen an die gemeinsame Beziehung. Die jüngere Yōko sieht in Kaori eine gute Freundin und wünscht sich explizit keine Ersatzmutter. Dies ist ihr so wichtig, dass sie von Kaori einfordert, nicht wie eine Tochter behandelt zu werden. Auch wenn diese Yōko zunächst zusagt, dass sie für sie keine elterliche Verantwortung übernehmen will, sieht es in ihrem Inneren doch anders aus, denn tatsächlich sieht Kaori in dem jungen Mädchen so etwas wie ihre Tochter. Sie stellt Yōko anderen gegenüber auch als ihre Tochter vor. Das wird auch von Yōko akzeptiert, in Fällen, in denen es für Yōko vorteilhaft ist, wie zum Beispiel, wenn Kaori Yōko hilft, in Tanzlokalen den Jugendschutz zu umgehen (1:09:42), oder beim Stechen einer Tätowierung als angebliche Erziehungsberechtigte ihr Einverständnis gibt (1:18:57).

Nachdem die Trennung zwischen Kaori und Honda Tetsu ein Ende findet, kommt es kurzzeitig zum Zerwürfnis zwischen Kaori und Yōko, weil erstere letzterer gegenüber offenbart,

dass sie mütterliche Gefühle hegt (0:50:28). Yōko fühlt sich verraten, läuft davon und gerät schließlich in den von Koike Aya inszenierten Straßenkampf, während Kaori verzweifelt nach ihr sucht (0:51:04). Yōkos Wut auf Kaori und generell ihre Wut auf die Welt löst sich jedoch in Luft auf, nachdem Yōko von Sasori geküsst wird, hinter der sich eigentlich Yū versteckt, welcher romantische Gefühle für sie entwickelt.

Erst dann erzählt Ozawa Yōko rückblickend im Kapitel aus ihrer Sicht, wie die Beziehung zu Fujiwara Kaori, der ehemaligen Geliebten ihres Vaters, zustande kam. Yōko thematisiert zwar immer wieder ihren Hass auf Männer, aber schaut auch mit Geringschätzung herab auf die Geliebten ihres Vaters. Warum sie Kaori hingegen interessant findet, weiß Yōko zunächst nicht, mutmaßt aber, dass es daran liegt, dass sich Kaori rückhaltlos der Liebe hingibt⁹ (01:16:22). Yōko fasst den Entschluss, es ihr gleichzutun, und verbringt mehr und mehr Zeit mit Kaori.

Zunächst geht Yōko mit ihrer erwachsenen Bezugsperson ähnlich um wie Yū und imitiert Kaori. Sie lässt sich die gleiche Tätowierung stechen und folgt Kaoris Vorschlag, sich ebenfalls den Pony hochzustecken (1:16:21) – und wie Kaori konvertiert sie zum Christentum (1:17:29).

Mit der Zeit findet Yōko aber auch Kritikpunkte an Kaori, zum Beispiel, dass diese nicht zu ihrem eigenen Wort steht. Das führt zum Streit zwischen den beiden. Nachdem Yōko sich mit Kaori gestritten hat (1:27:47) und in den Straßenkampf geraten ist, vertragen sich die beiden wieder, und Yōko gibt ihr Einverständnis für die Heirat zwischen Honda Tetsu und Kaori (1:40:23).

Yōko betrachtet Kaori nicht als eine endgültige moralische Instanz. Deswegen ist ihr egal, ob Kaori ihre romantischen Gefühle gutheißt. Nachdem sie gemerkt hat, dass sie sich in Sasori verliebt hat und diese auch körperlich begehrt, befragt sie Kaori zu ihrer Sichtweise auf Masturbation und Homosexualität. Kaori, die eben noch Witze darüber gemacht hat, dass sie Tetsu „wunderschön vergewaltigt habe“, ist empört und bezeichnet beides als nicht zu vergebende Sünde (1:37:38). Doch Yōko empfindet nach dem Gespräch für keins von beidem Scham.

Diese Distanz hält bis zum Ende des Films an. Yōko und Kaori finden nach dem Streit wieder zueinander, aber die Beziehung ist nicht mehr die gleiche und sie sind im Begriff sich zu entfremden. Yōko akzeptiert dies. Sie sieht sich nicht mehr durch Tetsu bedroht. Was man daran merkt, dass sie einen Streit zwischen Kaori und Tetsu schlichtet, was am Anfang des Films noch undenkbar gewesen wäre (1:58:52). Dass Yōko und Kaori schließlich getrennte Wege gehen (3:30:58) verzögert Aya durch ihre manipulative Einmischung. Denn als die Sekte zerbricht, bricht

⁹ Hier wird der Ausdruck „ai no mukidashi“ verwendet, der dem Film seinen Titel verleiht.

auch die Beziehung von Yōko und Kaori auseinander. Als Yū seinen Vater, Kaori und Yōko im Hauptquartier der Zero-Church in einem weißen Raum, in Weiß gekleidet, beisammen antrifft, ist die Idylle nur eine scheinbare. Die Familieneinheit wird lediglich als Illusion aufrechterhalten, weil das konservative Weltbild der Sekte dies verlangt. Diese scheinbare Idylle kündigt Tetsu zu Beginn des Films an, als er zu seinem Zähne putzenden Sohn Yū sagt, er solle sich die Zähne sorgfältig putzen, denn alles was weiß ist, sei wunderschön (0:21:00). Doch die scheinbare Familien-Idylle zerbricht mit der Zero-Church, und Yōko zieht zu Verwandten, während Kaori bei Tetsu bleibt.

4.7. Kommunikation zwischen Kaori und Tetsu

Fujiwara Kaori nutzt die Vorbereitung auf ihre Taufe, um so viel Zeit mit Honda Tetsu wie möglich zu verbringen. Eines der ersten Gespräche zwischen den beiden besteht daraus, dass ihr Tetsu seine theologische Sicht auf die Liebe erklärt (0:08:17). Damit nimmt er Einfluss auf Kaoris Bild davon, was Liebe ist, wodurch indirekt Yōko beeinflusst wird, deren Faszination gegenüber Kaori ja daher rührt, wie offen diese der Liebe gegenüber eingestellt ist. Nach ihrer Taufe bittet Kaori Tetsu sogleich darum, ihr die Beichte abzunehmen. Diese Gelegenheit nutzt Kaori, um Tetsu ihre Liebe zu gestehen und um ihn um seine Handynummer zu bitten. Wie auch bei Ozawa Yōko und Honda Yū wird das Mobiltelefon hier zu einem wichtigen Medium der Kommunikation, mit dem sich Kaori Tetsu annähert. Der Beichtstuhl hat einen Sichtschirm, der Tetsu symbolisch von den Beichtenden trennt, doch da dieser nur auf einem Tisch im Raum aufgestellt ist, stellt er keine tatsächliche physische Grenze dar, so dass Kaori nach Tetsus Hand greift, diese auf ihre Brust legt und ihn so überrumpelt.¹⁰

In der ersten Phase der Beziehung betrachtet Tetsu die Affäre noch als etwas, das er im Verborgenen stattfinden lässt. Er und Yū ziehen dafür sogar extra in ein neues Haus um, damit die Gemeinde nichts mitbekommt. Da Kaori mit dieser Art von Beziehung nicht zufrieden ist, verlässt sie Tetsu. Als Tetsu das Trennungstrauma gerade überwunden hat, tritt Kaori wieder in sein Leben und bedrängt ihn, dass sie zu ihm zurückkehren darf. Tetsu will das nicht mehr und flüchtet vor Kaori, die von Mitgliedern der Gemeinde zu Boden gerungen wird (1:24:58). Dies hat Ähnlichkeiten mit der Konfrontation zwischen Yū und Yōko in der Nervenklinik am Ende des Films. Yōko akzeptiert Yūs Abweisung hier, wieso es in diesem Fall dann Yū ist, der Yōko

¹⁰ Sichtschirme und Gitterfenster wurden in Beichtstühlen eingeführt, um Übergriffe der Priester auf die Beichtenden zu verhindern und umgekehrt (Bovermann 2019).

verfolgt, nachdem diese von den Sicherheitsleuten der Klinik niedergedrückt wurde. Kaori hingegen kann ein Nein nicht akzeptieren, deswegen verfolgt sie Tetsu mit ihrem Wagen und drängt ihn von der Straße ab in den Fluss (1:26:00). Doch Tetsu, der eben noch ängstlich war, hat sich verändert: Lachend verlässt er den Wagen, wadet durch das Wasser, und Kaori und er fallen sich im Fluss, der hier von Sono zur symbolischen Taufstätte gemacht wird, in die Arme (1:26:53).

Nachdem Yōko, wütend wegen Kaoris Offenbarung, dass sie Tetsu heiraten will, davonläuft (1:27:47), eilt Kaori in die Kirche und sagt Tetsu, dass sie ihn heiraten will (0:55:38).¹¹ Hier zeigt sich, dass Kaori ein mögliches Nein von Seiten Tetsus wieder einmal überhaupt nicht in Erwägung gezogen hat, da sie Yōko gegenüber von der bevorstehenden Ehe bereits als Tatsache gesprochen hat.

Beim gemeinsamen Abendessen ist der Plan bereits zementiert: Tetsu lässt sich von seinem Amt entbinden; er wartet nur noch auf die Bestätigung vom Vatikan im fernen Rom, dass er endlich heiraten kann (1:48:11). Diese lässt allerdings auf sich warten. Deshalb kommt es erneut zu Streit, weil Kaori sich Sorgen macht, dass Tetsu sie hinhält (1:56:30). In diesem Streit bezeichnet Tetsu Kaori sogar bereits als seine „Ehefrau“ (1:57:51). Das macht diese aber noch wütender, weswegen der Streit von Yōko geschlichtet werden muss (1:58:52), sodass Tetsu die Gelegenheit bekommt, noch einmal in Ruhe zu versprechen, Kaori zu heiraten, sobald dies möglich ist (2:00:29). Doch dazu kommt es nicht mehr, weil Koike Aya sich in die Familie einschleicht (2:12:43) und diese in die Zero-Church lockt. In der Zentrale der Zero-Church leben Honda Tetsu, Fujiwara Kaori und Ozawa Yōko vorübergehend als Familie zusammen (3:20:43), und nach dem Zerfall der Sekte ohne Yōko (3:30:15).

5. Gesellschaftlicher Zusammenhang

Was allen Figuren gemein ist, ist, dass sie sich nach sozialem Rückhalt und Familien-ähnlichen Strukturen sehnen, aber eine Familie im klassischen Sinn strebt nur Fujiwara Kaori an. In der Art und Weise, wie die jugendlichen und die erwachsenen Figuren kommunizieren, bestehen keine großen Unterschiede. Sie nutzen die gleichen Medien der Kommunikation (Mobiltelefone) und halten Aussprachen an denselben Orten (im Park). Bedürfnisse und Grenzen nicht kommunizieren zu können, ist den Figuren aber insgesamt gemein. Honda Yū sehnt sich nach einer besseren

¹¹ Beide Ereignisse werden im Film nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt; die Szene mit dem Auto im Fluss ist Teil einer längeren Rückblende.

Bindung zu seinem Vater, will aber weder Fujiwara Kaori als Ersatzmutter noch Ozawa Yōko als seine (Stief-)Schwester (1:52:36). Ein Unterschied besteht darin, dass mit Yū und Yōko zwei der jugendlichen Hauptfiguren zunächst nur mit erwachsenen Figuren kommunizieren. Beziehungen zu Gleichaltrigen aufzubauen ist erst der Abschluss der Charakter-Entwicklung dieser beiden Figuren. Die einsamste Figur ist wohl Aya. Zwar ist sie oft mit ihren Assistentinnen zu sehen, welchen sie aber nur Anweisungen gibt. Das einzige Mal, dass man sie in einem richtigen Austausch sieht, ist, als sie der Sekte im Plenum versucht zu erklären, wieso sie von Yū fasziniert ist. Es ist das einzige Mal, dass sie kommuniziert, um ihrem Inneren Ausdruck zu geben. Sonst dienen ihre Gespräche nur dem Zweck, andere Figuren dazu zu bringen, etwas zu tun. Umso entscheidender ist, dass sie damit auf taube Ohren stößt. Genau so einsam, wie sie zu Lebzeiten war, ist sie es im Tode: Aya nimmt sich das Leben, indem sie sich in einem Raum voller Menschen selbst aufspießt, und trotz der Brutalität dieses Suizides stirbt sie unbemerkt (03:28:46). Erst nach ihrem Tod nehmen ihre Assistentinnen diesen bestürzt zu Kenntnis.

Eder verweist auf mehrere Zwecke und Charakteristika, die eine Beziehung zwischen Filmfiguren haben kann: Zum einen kann es dabei um den Austausch von Ressourcen gehen, zum anderen können Beziehungen als Bündnis zum Erreichen eines gemeinsamen Ziels dienen, oder als Übereinkunft zur Bildung einer Gruppenidentität eingegangen werden. Beziehungen umfassen auch immer Routinen und Rituale (Eder 2013:#Pos 5374). Wie andere Formen sozialen Handelns lässt sich auch Kommunikation in bewusstes und unbewusstes Handeln einteilen, bzw. in nonverbale Kommunikation einerseits und in verbale Aussagen, die mit einer bewussten Intention getätigt werden, andererseits (Eder 2013:#Pos 5356). Das unterscheidet Filmfiguren von Menschen, für die zumindest die Möglichkeit zweckfreier Beziehungen besteht. Theodor Adorno definiert zwischenmenschliche Zärtlichkeit als das Bewusstsein über diese Möglichkeit (Adorno 2004:61). Das besondere an Sonos Film ist, dass er die Zweckmäßigkeit der Beziehungen noch einmal besonders betont: In anderen Filmen würde Yōko einfach die Funktion als *love interest* übernehmen und so mit ihrem Auftreten zur Motivation des Protagonisten werden. In *Ai no mukidashi* aber führt Yūs Motivation zu ihrem Auftreten. Yū sucht aktiv nach dem Auslöser, der die Handlung ins Rollen bringt. Deswegen wird der Titel des Films auch erst eingeblendet, nachdem sie sich begegnen. Bei einem Film kann man sich in der Produktion auf vieles fokussieren. Sono stellt die Figuren in den Vordergrund, dadurch, dass er ihnen eigene Kapitel widmet. Gleichzeitig verweist er durch Meta-Kommentare auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und fiktiver Figur: Eine bekannte Filmheldin als Vorlage für Yūs *alter ego* Sasori zu wählen, ist mehr

als popkulturelle Referenz oder Namedropping. Sasori steht für das Fiktionale, das scheinbar zur Realität wird, aber nie Realität ist. Yū muss am Ende aufhören Sasori zu sein, wie der Zuschauer auch irgendwann das Kino wieder verlassen muss. Sasori ist es, die Yū ermächtigt, seine Familie aus den Fängen der Zero-Church zu befreien. Andererseits ist sie ein Hindernis, das zwischen Yū und Yōko steht.

So, wie Beziehungen im Film immer einen bewussten oder unbewussten Zweck haben, gilt dies auch für die Kommunikation in diesen Beziehungen. Kommunikation ist eine Form von Interaktion, da das Handeln wechselseitig stattfindet. Wie bei anderen Formen der Interaktion ist Kommunikation auch immer eine Form von Beeinflussung (positiv/neutral) oder Manipulation (negativ) (Eder 2013:#Pos 5358). Wie stark die Möglichkeiten zur Beeinflussung anderer Figuren sind, hängt immer von der Macht der Figur in einer bestimmten Situation und Beziehung ab. Folglich lässt sich anhand der Beeinflussung anderer und der Folgen auf die *agency* einer Figur schließen.

All das findet sich auch in *Ai no mukidashi*, allerdings mit unterschiedlich starken Ausprägungen je nach Figur. So ist Koike Aya wegen ihrer manipulativen Art sehr bedacht darauf, ihre Impulse zu kontrollieren, und jedes Wort ist sorgfältig gewählt. Auf der anderen Seite des Spektrums sind Yōko und Kaori, die öfter im Film sehr impulsiv agieren und auch zu spontanen Gewaltausbrüchen neigen, wenn Kaori zum Beispiel Tetsus Wagen von der Straße drängt, oder Yōko willkürlich Männer auf der Straße angreift. Gerade weil es eine sehr starke *agency*-Diskrepanz gibt zwischen Aya und Yū, die sich sehr zuungunsten von letzterem neigt, ist Ayas Fallhöhe am Ende des Films so hoch. Routinen und Rituale stehen vor allem im Zusammenhang mit Konsum (Ladendiebstahl) oder Religion (Gebet, Gottesdienst). Die Gruppen in diesem Film haben darüber hinaus noch eine Kontrastfunktion, durch die sie der Norm, von der sie abweichen, den Spiegel vorhalten. Das wird deutlich nach dem Verschwinden der Zero-Church: Die Aussteiger-Gruppe, der Tetsu und Kaori beitreten, führt Gruppengymnastik im Park durch. Die synchrone Gleichförmigkeit der Bewegungen erinnert klar an die Gleichförmigkeit der zuvor gezeigten Sekten-Aktivitäten.

In *Warum Liebe endet: Eine Soziologie negativer Beziehungen* (Illouz 2020) argumentiert die Soziologin Eva Illouz zum einen dafür, Beziehungen, um des besseren Verständnisses willen aus der Perspektive des Scheiterns zu betrachten, und auch für mich ist es sehr aufschlussreich, wie die Figuren in *Ai no mukidashi* damit umgehen, wenn ihre Beziehungen gefährdet sind oder zu scheitern drohen. Darüber hinaus ist Beziehungen heutzutage inhärent, dass sie stark durch die

Rahmenbedingungen der spätkapitalistischen Gesellschaft beeinflusst sind. Schließlich ist dies auch ein Faktor, der dazu beiträgt, dass Beziehungen enden. Eine mögliche Erklärung hierfür liegt in der Verdinglichung von Beziehungen, die, laut Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, wie alles andere im Spätkapitalismus auch zur Ware werden und damit auch zum Beispiel einer künstlichen Verknappung zur Erhöhung des Warenwertes unterliegen können.

In *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* legt Theodor Adorno dar, wie der Kapitalismus die Kommodifizierung¹², also die Verdinglichung des Menschen unter den Bedingungen des Marktes, vorangetrieben hat: „Die Unterwerfung des Lebens unter den Produktionsprozess zwingt erniedrigend einem jeglichen etwas von der Isolierung und Einsamkeit auf, die wir für die Sache unserer überlegenen Wahl zuhalten versucht sind“ (Adorno 2004:32). Adorno konstatiert: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ (Adorno 2004:59). Im Spätkapitalismus ist eines jeden Leben, das im Titel benannte, beschädigte Leben. Georg Lukács definierte die Verdinglichung als dialektischen Gegensatz zum Klassenbewusstsein (Lukács 1977:356-357) und das Klassenbewusstsein somit zum Mittel für die Aufhebung der kapitalistischen Entfremdung.

Toivonen und Imoto verweisen auf eine ideologische Entwicklung, die sich in den 1960er Jahren in Japan abzeichnete und bis heute anhält: 90 Prozent aller Japaner betrachten sich als Teil der Mittelschicht (CAO 2007). Dabei handelt es sich allerdings um eine Selbsteinschätzung, die mit der Realität nicht übereinstimmt. Ursache dafür ist eine Ideologie, die beruflichen Erfolg über das Prestige der eigenen Universität, Schule und Firma definiert (Toivonen/Imoto 2012 2012:23). Man kann also in Japan, so wie in anderen Ländern, in der sich die Mehrheit der Bevölkerung als Mittelklasse und nicht als arbeitende Klasse identifiziert, davon sprechen, dass kein Bewusstsein für die Produktionsverhältnisse und somit kein Klassenbewusstsein vorhanden ist. Dies ist laut Zizek nur durch das Sichtbarmachen und die kritische Auseinandersetzung mit der Ideologie dahinter zu erreichen (Zizek 2009:#Pos 2366). In *The working class majority* (2012) definiert Michael Zweig Klassenbeziehungen darüber, welche Macht das Individuum über die Produktionsabläufe hat, was heutige Klassendefinitionen, insbesondere mit Blick auf die Mittelschicht, laut Zweig versäumen. Zweig verweist darauf, dass in einer kapitalistischen Gesellschaft nur ein geringer Teil der Menschen Einfluss auf die Produktionsabläufe hat. Diesen Teil bezeichnet Zweig als kapitalistische Klasse. Die große Mehrheit, die nur über geringe Agency

¹² von engl. *commodity* (Ware)

verfügt, ist die Arbeiterklasse (Zweig 2012:#Pos 141). Sich aus der Arbeiterklasse auszuklammern, obwohl täglich die eigene Arbeitskraft verkauft werden muss, verkennt die eigene Unfreiheit gegenüber der kapitalistischen Klasse, die davon unabhängig ist, da ihr Lebensunterhalt aus ihrem Besitz der Produktionsmittel und dem Mehrwert der, von der arbeitenden Klasse damit erbrachten Arbeit, finanziert wird.

Eine wichtige Rolle bei der Verfestigung der Verdinglichung übernimmt die von Adorno und Horkheimer beschriebene Kulturindustrie, so dass der Aspekt des Konsums alle gesellschaftlichen Ebenen durchdringt (Winter 2018:2). Ein weiteres wichtiges Element der Stabilisierung sind ideologische Fetische: In *First As Tragedy, Then As Farce* (Zizek 2009) verweist der slowenische Philosoph und Psychologe Slavoj Zizek auf einen Dualismus des Kapitalismus, der nicht nur ein reines Wirtschaftssystem ist, sondern auch immer Ideologie. Diese kapitalistische Ideologie entspringt der gescheiterten Aufklärung. Im Drängen nach Vernunft entsprang der Aufklärung ein Rationalitätstypus, der das Individuum dem Fortschritt untergeordnet hat. Aus diesem Rationalitätstypus ging schließlich mit dem Faschismus eine neue Form der Barbarei hervor (Adorno und Horkheimer 2017:7) und auch wenn im Film nicht als faschistisch dargestellt, findet sich ein ähnlich menschenfeindlich geformter exemplarisch bei der Figur Koike Aya.

Die ökonomisch bestimmte Richtung der Gesamtgesellschaft, die seit je in der geistigen und körperlichen Verfassung der Menschen sich durchsetzte, läßt die Organe des Einzelnen verkümmern, die im Sinne der autonomen Einrichtung seiner Existenz wirkten. Seitdem Denken ein bloßer Sektor der Arbeitsteilung wurde, haben die Pläne der zuständigen Experten und Führer die ihr eigenes Glück planenden Individuen überflüssig gemacht. Die Irrationalität der widerstandslosen und emsigen Anpassung an die Realität wird für den Einzelnen vernünftiger als die Vernunft. [...] Im Fortschritt der Industriegesellschaft, die doch das von ihr selbst gezeitigte Gesetz der Verelendung hinweggezaubert haben soll, wird nun der Begriff zuschanden, durch den das Ganze sich rechtfertigte: der Mensch als Person, als Träger der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung schlägt objektiv in den Wahnsinn um. (Adorno und Horkheimer 2017:248)

Beim Faschismus handelt es sich um die negative Aufhebung des Kapitals die durch das der kapitalistischen Gesellschaft immanente Krisenbewusstsein befeuert wird (Nachtmann 2012:159), da die Bedingungen zur regressiven Krisenbewältigung günstig sind, durch die permanente Ahnung des Ausnahmezustandes (Nachtmann 2012:160). Gerade in dieser Antizipation seines eigenen Unterganges zeigt sich auch, laut Zizek, die Künstlichkeit des Kapitalismus, der eben nicht, wie von dessen Fürsprechern oft propagiert, völlig natürlich und Teil der menschlichen Natur ist. Der Kapitalismus löst die Unfähigkeit, Antworten auf die Frage nach einem Sinn geben zu können, indem er sich das Sinn-System des jeweiligen kulturellen Raums aneignet und darüber hinaus die durch ihn verursachten Probleme entschuldigt. So ist zum Beispiel eine häufige Folge

von Krisen ein erhöhter Konservatismus in der Bevölkerung und der Wunsch nach einer „Rückbesinnung“. Durch diese „Rückbesinnung“ hält der Kapitalismus die Menschen in seiner Ideologie gefangen, ohne eine tatsächliche Lösung für die verursachten Probleme liefern zu müssen. Die Ideologie von der Alternativlosigkeit des Kapitalismus ist es, welche die Menschen nach jeder weiteren Krise weiter an diesem Wirtschaftssystem festhalten lässt. Stattdessen liefert die Weigerung, das kapitalistische System als Ursache der Probleme im Kapitalismus zu betrachten, scheinbare Lösungen, in Form von etwas, das Zizek als „Fetische“ bezeichnet. Der Begriff „Fetisch“ wird bei Marx mehrfach verwendet: Marx beschreibt das Phänomen, dass Geld Eigenschaften als natürlich zugeschrieben werden (z. Bsp. Selbstvermehrung), die in Wirklichkeit Resultat eines gesellschaftlichen Prozesses sind (Geldfetisch) (Marx 2015b:#pos 29117). Beim Warenfetisch handelt es sich um den Glauben daran, dass die gefertigte Ware mehr ist als die verwendeten Teile und der für die Produktion aufgewendete Arbeit (Marx 2015a:#pos 32481). Die wertschaffenden Eigenschaften dieser Arbeit werden dem Kapital zugeschrieben (Kapitalfetisch), da das wachsende Kapital den Arbeiter effizienter ausbeuten kann und so die Arbeit einen höheren Mehrwert abwirft (Marx 2015a: #pos 40419).

Auch Zizek versteht unter Fetisch etwas, dem im ursprünglichen Sinn des Wortes „Fetisch“ (Verehrung heiliger Objekte) nicht vorhandene Eigenschaften angedichtet werden. Was die Fetische bei Zizek von denen bei Marx unterscheidet, ist, dass diese viel individueller, viel zahlreicher sind. Um ihren ideologischen Beitrag zur Entfremdung des Individuums im Spätkapitalismus zu verstehen, muss man sich das marxsche Konzept von *Überbau und Basis* begreiflich machen, das Marx erstmals in *Zur Kritik der politischen Ökonomie* einführt:

In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. (Marx 1971:8)

Ein wichtiger Teil dieser politischen Bewusstseinsformen sind Fetische. Die Gesellschaftliche Struktur, organisierte Religionen (ob nun die katholische Kirche, oder eine Sekte wie die im Film dargestellte Zero-Church), die von Adorno und Horkheimer beschriebene Kultur-Industrie. All das ist Teil des Überbaus. Zizeks Fetische übernehmen die ideologische Funktion die ökonomische Basis zu entpolitisieren und die Ursachensuche für gesellschaftliche Probleme auf den Überbau auszulagern und das Verhältnis zur Basis nicht oder nur verzerrt miteinzubeziehen. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn sich die Mehrheitsgesellschaft durch den Emanzipationsprozess einer

marginalisierten Gruppe bedroht sieht und diesen zu einem Problem erklärt. Doch dieser Emanzipationsprozess wird nur als bedrohlich empfunden, da er im Spätkapitalismus auch zum Wettbewerb wird und somit ideologisch als Nullsummenspiel eingeordnet. Durch die Problematisierung des stattfindenden Emanzipationsprozesses wird das Verhältnis von *Überbau* zu *Basis* — also die kapitalistische Gesellschaftsordnung — nicht in Frage gestellt, ohne die Symptome dessen tatsächlicher Makel leugnen zu müssen.

That is to say, the symptom is the exception which disturbs the surface of the false appearance, the point at which the repressed Other Scene erupts, while the fetish is the embodiment of the Lie which enables us to sustain the unbearable truth. Take the case of the death of a beloved person: in the case of a symptom, I “repress” this death, I try not to think about it, but the repressed trauma returns in the symptom; in the case of a fetish, on the contrary, I “rationally” fully accept the death, and yet I cling to the fetish, to some feature that embodies for me the disavowal of the death. In this sense, a fetish can play the very constructive role of allowing us to cope with a harsh reality: fetishists are not dreamers lost in their own private worlds, they are thoroughgoing “realists,” able to accept the way things are because by clinging to their fetish they are able to mitigate the full impact of reality. (Zizek 2009:#Pos 983)

Als weiteres Beispiel nennt Zizek die Esoterik westlicher Buddhisten, die den Materialismus verteufeln, aber verdrängen, dass sie die materialistischen Gegebenheiten der ökonomischen Basis nicht einfach wegmeditieren können und genauso am beschädigten Leben teilnehmen, wie alle anderen (Zizek 2009:73). Oder, um es mit Adornos Worten zu sagen, sie schaffen sich ein Abbild des richtigen Lebens, ohne dabei jedoch des richtigen Lebens habhaft zu werden:

Für den, der nicht mitmacht, besteht die Gefahr, daß er sich für besser hält als die andern und seine Kritik der Gesellschaft mißbraucht als Ideologie für sein privates Interesse. Während er danach tastet, die eigene Existenz zum hinfalligen Bilde einer richtigen zu machen, sollte er dieser Hinfälligkeit eingedenk bleiben und wissen, wie wenig das Bild das richtige Leben ersetzt. (Adorno 2004:30)

Die in *Ai no mukidashi* gezeigten Fetische stehen in Verbindung mit dem Thema der intergenerationalen Kommunikation im gesellschaftlichen Diskurs. So schaut sich zum Beispiel Yōko alte Nachrichtenberichte über Studentenproteste an (01:16:40). Diese sind ein Beispiel für Differenzen zwischen unterschiedlichen Generationen, bei denen Fetische zum Tragen kommen, indem die ältere Generation einen Wandel gesellschaftlicher Normen bei der jüngeren Generation problematisiert. So führt der Rückbesinnungsaspekt des Fetisches dazu, dass Stimmen im Diskurs versuchen, die jüngere Generation durch Problematisierung zum Antagonisten der älteren zu machen. Sorgen um die Entfremdung der Jugend bestimmen Diskurs-Themen und -Begriffe (wie

zum Beispiel *hikikomori*¹³, *kikoku shijo*¹⁴ etc.), die im Zusammenhang mit den jungen Generationen aufgekommen sind. Diese zeugen davon, dass die älteren Generationen, die den Diskurs führen, sehr kritisch auf die Jugend blicken und es hier zu Reibungen zwischen den Generationen kommt. So wurden nach einer Reihe von Todesfällen von *kikoku shijo* in den 1980er Jahren durch eigene Hand oder Fremdeinwirkung im Diskurs die Schuld daran bei diesen Jugendlichen gesucht und die Probleme darauf zurückgeführt, dass diese außerhalb Japans aufgewachsen waren (Goodman 2012:31). All diese Diskurse spiegeln die Sorge einer älteren Generation davor wider, die aktuelle Jugendgeneration nicht zu verstehen. Sie bezeugen damit ein latentes Misstrauen, das, nach tragischen Ereignissen mit hoher Medienaufmerksamkeit oder zunehmender gesellschaftlicher Unsicherheit, wieder in den vollen Fokus der Medien rücken kann und eine gesamte Generation junger Japaner problematisiert. Diese Art gesellschaftlicher Generationskonflikte thematisieren auch japanische Filme immer wieder. Wenn *Ai no mukidashi* beispielsweise zeigt, wie Koike Aya MitschülerInnen mit einem Teppichcutter tötet, greift das die Sorgen aus einem Diskurs um von Minderjährigen begangene Gewaltverbrechen auf, der in Japan zur Jahrtausendwende geführt wurde: Als Folge eines von einem minderjährigen Jugendlichen verübten Doppelmordes im Jahr 1997 (Kristof 1997), der später als *Shōnen A*-Vorfall bekannt werden sollte, machte sich im öffentlichen Denken zum einen ein Bewusstsein für eine gesellschaftliche Mitverantwortung aufseiten der Erwachsenen für dieses Verbrechen, zum anderen ein Gefühl der Hilflosigkeit beim Verständnis der japanischen Jugend bemerkbar (Balanzategui 2017:178). Eine Welle von ähnlichen Ereignissen, welche die breite Aufmerksamkeit der Medien fand und sich bis in die frühen 2000er Jahre fortsetzte, führte zu einer weiteren Anheizung des Diskurses und einer Verdeutlichung der unsichtbaren Grenzen zwischen den Generationen in Japan (Balanzategui 2017:178). Dieser Diskurs spiegelt sich auch in einer Reihe von populären Horrorfilmen wider, die zu dieser Zeit erschienen. Allen voran ist hier Nakata Hideos *Ringu* (Nakata 1998) zu nennen, der auf dem gleichnamigen Roman von Suzuki Kōji basiert. Darin geht es um den Geist eines jungen Mädchens, das sich für seine Ermordung rächt, indem es einen Todesfluch auf eine Videokassette spielt. Inspiriert durch *Ringu* liegt vielen der thematisch ähnlichen Horrorfilme dieser Zeit auch eine starke Medien- und

¹³ ひきこもり (von „*hikikomoru*“, sich zurückziehen): Eine junge Person, die sich aus der Gesellschaft zurückzieht und das Elternhaus für Monate oder Jahre nicht verlässt.

¹⁴ Kinder, die nach Japan zurückkehren, nachdem sie wegen der Arbeit ihrer Eltern im Ausland aufgewachsen sind (Goodman 2012:32).

Kommunikationstechnologie-Fixierung zugrunde. Die Filme betrachten Heimsuchung als Kommunikation eines Traumas und verdeutlichen dies durch einen Fokus auf die Medien, durch die jene Heimsuchung stattfindet (Balanzategui 2017:189) und mit denen die ältere Generation nicht aufgewachsen ist.



Abbildung 3: 01:16:40 Yōko schaut sich Berichte über Studentenproteste an

Yōko wird sich immer wieder des „beschädigten Lebens“ bewusst. So spricht sie von einem „unsichtbaren Krieg“, der um sie herum konstant stattfindet und der durch Kugeln visualisiert wird, deren Bahn nur Yōko nachvollziehen kann (1:17:05, siehe Abb. 4). Dies veranschaulicht auch das Krisenbewusstsein, von dem Nachtmann spricht (Nachtmann 2012:160, siehe Seite 49). Doch auch Yōko ist nicht immun gegen die Flucht vor den Symptomen der spätkapitalistischen Gesellschaft. So ist ihre Misandrie zu Beginn des Films eine verkürzte Deutung der gesellschaftlichen Zustände: Dass Yōko von Männern schweres Leid zugefügt wird, gegen das es sich zur Wehr zu setzen gilt, ist nur allzu richtig. Doch anstatt die patriarchale Hegemonie als System zu begreifen, unter dem alle Geschlechter leiden (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß), weil sie allesamt darin sozialisiert wurden, greift Yōko willkürlich männlich gelesene Individuen auf der Straße an.



Abbildung 4: 01:17:05 Yōko beobachtet die unsichtbaren Geschosse, die nur sie erkennen kann

Der Grund für dieses Verhalten ist ein Mangel an Bewusstsein für die eben diese gesellschaftlichen Machtgefälle. Seit dem Aufkommen des Neoliberalismus verschwimmen die gesellschaftlichen Machtstrukturen, wie das Patriarchat oder die Klassengesellschaft durch flache Hierarchien, da sie schwieriger zu durchschauen sind als noch zu Marx' Zeiten, zu denen die Grenze zwischen Proletariat und Bourgeoisie, aber auch die unterschiedlichen Rechte von Mann und Frau, noch sehr deutlich waren, da die Wohlstandsdiskrepanz zwischen beiden eine klarere war. Doch wenn man die sozialen Klassen nach dem Kontostand und Einkommen unterscheidet, dann ist der Fokus ganz automatisch nicht mehr bei den Arbeitsverhältnissen, sondern bei den Lebensverhältnissen, die außerhalb der Arbeit mit diesem Einkommen gestaltet werden können. Doch da Menschen die meiste Zeit zwischen Berufseintritt und Rente arbeitend oder mit der Wiederherstellung der Arbeitskraft durch Schlaf und Nahrungsaufnahme verbringen, verzerrt diese Sichtweise den Blick darauf, wie frei das erwachsene Individuum in den meisten Stunden seines Lebens tatsächlich ist. Der starke Fokus neoliberaler Ideologie auf die Mitte der Gesellschaft geht einher mit der Entpolitisierung der Produktionsverhältnisse. Kein Mensch ist frei von Ideologie. Deswegen müssen Selbstreflexion und Reflexion über die gesellschaftlichen Verhältnisse Hand in Hand gehen.

Diese Notwendigkeit der doppelten Reflexion findet in *Ai no mukidashi* auch durch die Metapher des Spiegels Ausdruck, der im von Yōko vorgetragenen 1. Korinther 13 für die Rätsel des Daseins, die nur durch die Weisheit Gottes verständlich seien, steht. Der Spiegel als eine solche Metapher kann jedoch nicht einzig das Christentum für sich beanspruchen. In buddhistischen Schriften fungiert ein schmutziger Spiegel zum Beispiel oft als Metapher für das getrübbte Bewusstsein (Wayman 1974:252). Yōkos Verhältnis zur Liebe (das in dieser Szene primär thematisiert wird) ist ihr Verhältnis zur Wahrheit und wie sie diese (und hier darf der Begriff mehrdeutig verstanden werden) reflektiert.

Auch die ökonomische Basis blendet der Film nicht aus: Die jugendlichen Figuren werden auch durch ihre Arbeit charakterisiert, jedoch unterschiedlich stark. Ozawa Yōko empfindet selbst so viel Hass auf alles, was mit der bürgerlichen Kleinfamilie zu tun hat, dass sie große Freude aus ihrem handwerklichen Beruf als Abrissarbeiterin zieht, bei dem sie noch dazu die Heimstätten gescheiterter Familien — die symbolisch für die nicht-Erfüllung des bürgerlichen Glücksversprechens stehen — mit einem Vorschlaghammer demoliert (01:12:15).

Es ist kein Zufall, dass Aya, die Person mit den meisten Berufen (17 an der Zahl) die grausamste Figur im Film ist. Gleichzeitig ist sie ihrer eigenen Arbeit auch völlig entfremdet. Ihr Inhalt besitzt keinerlei Relevanz für sie. Ihr beruflicher Alltag, ist gegenüber dem in der Sekte nicht weniger extrem. Wie bereits zuvor erwähnt übernimmt die Zero-Church im Film die Funktion, die Normalität mit dem zu kontrastieren, was mit der Normalität bricht. Der extreme Eindruck, den die Zero-Church vermittelt, entspringt vor allem der Figur Koike Aya. Subtrahiert man deren radikale Handlungsweise, dann ist die Zero-Church jedoch auch nicht schrecklicher als der von Kultur-Industrie und Konsum geprägte Alltag, wie er auch im Film gezeigt wird. Der Film spielt darauf ganz bewusst mithilfe der Filmmusik an: Während der Gottesdienste singt die Zero-Church ein Lied mit dem Titel „Kūdō desu“ (wortwörtlich.: „Ich bin eine Höhle“, engl. Titel:¹⁵ „Hollow me“), das nach dem Abspann erneut zu hören ist – diesmal allerdings in einer von der Psychedelic-Rockband Yura yura teikoku interpretierten Version, die im Gegensatz zum dilettantischen Sektengesang ein echter Ohrwurm ist. Der Film liefert hier selbst ein Beispiel für die spätkapitalistische Kommodifizierung. Gottesdienst und Disco-Besuch: Beides ist austauschbar, bei beidem tanzt man zur gleichen Melodie. Neben diesem Song, der sich auf die Heilsversprechungen der Zero-Church bezieht, hat die Band mit „Tsugi no yoru e“ (Into the next

¹⁵ Wird auf dem Album angegeben

night) noch einen zweiten Song zum Soundtrack des Films beige-steuert. In den Texten beider Lieder spricht ein lyrisches Ich von einer empfundenen Einsamkeit und inneren Leere. Der Liedtext von „Tsugi no yoru e“, der zu hören ist, als sich Kaori und Yōko in Nachtclubs amüsieren, handelt vom Versuch, diese Leere durch Konsum und Amüsement zu füllen und so zumindest im Nachtleben der Großstadt die eigene Unfreiheit weniger zu spüren.

Eindeutig am meisten Raum nimmt die berufliche Beschäftigung im Film bei Yū ein, der seine *tōsatsu*-Fotografie schließlich zum Beruf macht. Yū ist getrieben vom Konsum-Gedanken und kommodifiziert Frauenkörper zu Waren. Die komische Art und Weise, wie dies im Film dargestellt wird, wenn Yū wie ein Ninja durch die Straßen huscht, um Frauen unter den Rock zu fotografieren, ist, verglichen mit der Realität, zahm. Opfer von *Upskirting* können Traumata davontragen und Therapie, Medikamente oder weiterer psychologischer Hilfe bedürfen (Adelphi Psych Medicine Clinic 2016). Bukkake-Sha, die Firma für die Yū arbeitet, schert sich aber nicht darum, ob die Bilder mit Konsens der Fotografierten entstanden sind. Auch außerhalb von Sonos Film ist dies oft eine traurige Realität: Die Mainstream-Pornografie verdient an übergriffigem Verhalten und Human-Trafficking. So löschte Mindgeek, eine Firma mit Quasi-Monopol-Stellung, die mit Pornhub die weltgrößte Seite für Internet-Pornografie betreibt (und ebenfalls viele weitere auf dieser Rangliste), vor kurzem 10 Millionen ihrer Videos (etwa zwei Drittel der hochgeladenen Videos), die aus nicht verifizierten Quellen stammten, tatsächliche Vergewaltigungen zeigten, ohne Einwilligung der Gefilmten ins Internet gestellt wurden, oder minderjährige Personen zeigten, nachdem Kreditkartenfirmen wie Mastercard und Visa durch den politischen Druck, der von Opfer-Initiativen ausging, die Zusammenarbeit mit Mindgeek beendeten (Neumann 2021). Opfer, die Videos von ihnen entfernt haben wollten, konnten dies bis dahin nur schwer bis gar nicht erreichen (Mohan 2020). Wieso ist eine solche Tätigkeit für einen Protagonisten unproblematisch, der zu Beginn des Filmes ein sehr striktes Verständnis von richtig und falsch an den Tag legte? Die Antwort ist, dass Yū diese Vorstellungen nicht selbst entwickelt hat. Für ihn ist immer akzeptabel, was in seinem Umfeld normalisiert ist. Richtig ist das, was von seiner Peer-Group als richtig erachtet wird. Als sein Vater die Kommunikation mit Yū einschränkt, gerät er an eine neue Bezugsgruppe, die ihm das Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt. Der Nordpol seines moralischen Kompasses, der zuvor durch das tägliche Leben mit seinem Vater bestimmt war, ist nun neuen Einflüssen ausgesetzt und verschiebt sich.

Yūs Ziel besteht nicht darin, einfach zum alltäglichen Leben mit seinem Vater zurückzukehren, auch wenn er dies öfter sagt. Es geht darüber hinaus um das Bedürfnis nach einem

älteren Mentor, durch dessen Lebenserfahrung er lernt, seine Maria zu finden. Das Sehnen nach der Liebe eines Elternteils weicht hier der Suche nach körperlicher Liebe. Hier betont der Film den Einfluss, den die Sozialisierung in einer patriarchal-kapitalistischen Gesellschaft auf das Individuum hat. Nicht Yūs aufkommende Sexualität ist Anlass zur Partnersuche, es ist umgekehrt: Bis er Yōko begegnet ist hat er keine Erektion und auch keinen Sexualtrieb. Vielmehr ist es der Wunsch danach, diesen Trieb zu haben, weil dies die ihm zugeschriebene Geschlechterrolle so vorsieht, und Yū wünscht sich Anleitung, wie er diese zu erfüllen hat. Was der Vater ihm nicht beibringen will, wird Yū in einer verzerrten Version wortwörtlich auf der Straße beigebracht. Später im Film verhält Koike sich ihm gegenüber körperlich aufdringlich, versucht ihn mehrfach zu küssen und fasst ihm in den Schritt, was ihm sichtlich unangenehm ist (03:09:01). Yū ist nun selbst in der Situation ist, dass sich jemand gewaltsam über seine Grenzen hinwegsetzt. Yū lernt, dass man seine Zuneigung und sein Verlangen anders kommunizieren muss. Eine Erektion hat er erst wieder am Ende des Films, als ihm Yōko ihre Gefühle gesteht und die Zuneigung auf Gegenseitigkeit beruht.

Eine Porno-Industrie, die mehrheitlich sexuelle Gewalt normalisiert, vermittelt kein gesundes Frauen- und Beziehungsbild, und neben den Auswirkungen auf menschlichen Umgang miteinander gibt es bei erhöhtem Konsum von Pornografie auch eine Korrelation mit Einsamkeit und depressiven Symptomen (Feuerbach 2020). Die Figur des Meister Lloyd, die Yū mit Pornografie in Kontakt bringt, macht keinen Hehl um ihre Einsamkeit und hat sogar eine Abhandlung darüberschrieben, die sie Yū zum Lesen gibt, um diesem beizubringen, was wahre Einsamkeit ist. In der spätkapitalistischen Gesellschaft verliert die bürgerliche Familie ihre Funktion, und die Kulturindustrie übernimmt mehr und mehr die Sozialisierung, wodurch sie auch die Triebe der Menschen nachhaltig prägt (Winter 2018:9). Pornografie ist heute mehr denn je Teil des Alltags (Taylor und Jamieson 1999:264) in dem der Mensch und seine Beziehungen selbst zum Konsumgut werden.

Eine wichtige Stelle im Film, an der Konsum und intergenerationale Kommunikation aufeinandertreffen, ist eine unscheinbare Sequenz, in der Tetsu Yū gegenüber der Tätigkeit des Zähneputzens einen besonderen Status zuspricht. Diese Szene fällt ganz anders ins Gewicht, wenn man sie im Kontext von Sono Shions späterem Film *Jigoku de naze warui* betrachtet. Eine der Hauptfiguren in diesem tritt als Kind in einem Werbespot für Zahnpasta auf. Hier werden die Kinder nicht mehr von ihren Eltern zur Zahn-Hygiene erzogen, sondern die Kulturindustrie selbst übernimmt das. Dieser Zahnpasta-Werbespot ist der rote Faden, der *Ai no mukidashi* mit *Jigoku de*

naze warui verbindet. In *Ai no mukidashi* sagt Tetsu in der bereits weiter oben angesprochenen Szene zu Yū: „Alles was weiß ist, ist wunderschön“ (00:21:05). Das Ende des Filmes straft Tetsu dann allerdings Lügen: Die Räumlichkeiten der Zero-Church leuchten auch in grellem Weiß, von dem eine bedrückende Sterilität ausgeht. Yū durchschaut die Ideologie unter dieser Fassade und lässt sich im Gegensatz zu seinem Vater nicht davon blenden. In *Jigoku de naze warui* hingegen gehen die Glückversprechen nicht von einer Sekte aus, sondern von der Werbemaschinerie der Kultur-Industrie. In beiden Fällen liegen aber Ideologien zugrunde, die der menschlichen Freiheit diametral entgegengesetzt sind.

Wie bereits erwähnt ist Familie etwas, das in *Ai no mukidashi* im ständigen Wandel begriffen ist. Gewählte (Verwandtschaft-) und nicht gewählte Beziehungen vermischen sich zu neuen Familien-artigen Patchwork-Konstellationen, in denen das Konzept der Blutsverwandtschaft auf die Probe gestellt wird. Aber es wird auch ein deutlicher Unterschied zwischen diesen zwei ehemals getrennten Beziehungsformen deutlich: Freundschaften und Liebesbeziehungen wählt man an deren Anfang, wenn man sich nämlich dafür entscheidet, diese entstehen zu lassen. In Verwandtschaftsbeziehungen hingegen befindet man sich ohne eigenes Zutun und kann sich erst aktiv für diese Beziehungen entscheiden, wenn man Versuche unternimmt, sie am Ende zu hindern.

6. Conclusio

Diese Arbeit zielte darauf ab, die Art und Weise, wie intergenerationale Kommunikation im japanischen Film thematisiert wird, zu analysieren. Exemplarisch dafür wurden die in Sono Shions Film *Ai no mukidashi* dargestellten Beziehungen betrachtet, um herauszuarbeiten, welche distinktiven Ausprägungen es dort zwischen den zwei im Film auftretenden Generationen, nämlich der der Eltern/Erwachsenen (eine dritte, noch ältere Generation ist nicht präsent) und der heranwachsenden Generation junger Erwachsener gibt. Dafür habe ich die Figuren zunächst jeweils einzeln betrachtet und dann in sieben unterschiedlichen Konstellationen untersucht. Dabei habe ich Szenen analysiert, in denen die Figuren in diesen Konstellationen miteinander interagieren. Bei der zuerst erfolgten Betrachtung der einzelnen Figuren wurden Merkmale wie Aussehen, Eigenschaften, Auftreten und Wertevorstellungen analysiert. Von der Auseinandersetzung mit den Beziehungen, in denen diese Figuren zu den jeweils anderen stehen, habe ich mir erhofft, zum einen die Macht- und Abhängigkeitsgefälle im Film zu verstehen, sowie herauszuarbeiten, wie unterschiedlich sich die Beziehungen gestalten, wenn die Figuren nicht Teil

der gleichen Generation sind. Darüber hinaus habe ich angestrebt, die einzelnen Figuren über die Art und Weise, wie sie mit anderen Figuren interagieren, besser zu begreifen. Damit meine ich das Bedürfnis der Figuren zu kommunizieren, und die Frage, was diese tun, um dieses Bedürfnis zu befriedigen. Schließlich ging es mir auch um die Frage, wie die Figuren ihre eigenen Beziehungen bewerten.

Katalysator für die Handlung des Films ist, dass Honda Yū in seiner Lebenssituation zu Beginn des Filmes nicht zufrieden ist. Dies ist auch das typische Ausgangsszenario des von Joseph Campbell als Heldenreise beschriebenen Archetypen. Doch dieser Ursprungskonflikt ist schon lange bevor Yū sich entschließt, etwas in seinem Leben zu ändern, in der Handlung sichtbar. Bereits in den ersten Sekunden eröffnet der Film mit einem Lebensentwurf, der scheitert: Durch den Tod der Mutter müssen sich Yū und sein Vater von dem Leben zu dritt verabschieden. Während Tetsu sich zum Priester weihen lässt und somit einen neuen Lebensentwurf wählt, verdrängt Yū den Tod der Mutter und geht davon aus, diese wäre auf einer Reise, von der sie irgendwann zurückkehren würde. Das führt dazu, dass sich Yū lange nicht aktiv einbringt, Teil des neuen Lebensentwurfs zu sein. Das Leben des Vaters geht weiter, während Yū dem alten Leben nachtrauert. Dieser Mangel an familiärer Nähe wird dem Protagonisten aber erst bewusst, nachdem Kaori in Tetsus Leben tritt.

Yū tritt mit Tetsu in eine Art stille Übereinkunft. Er liefert seine Beichten ab, wofür er von seinem Vater Kommunikation erhält. Durch die künstliche Verknappung der väterlichen Fürsorge schafft Tetsu bei Yū den Wunsch nach eben dieser. Es ist aber nicht die Nähe des Vaters, nach der sich Yū wirklich sehnt – sondern die der Mutter. Denn durch deren Erziehung wird sein Handeln beeinflusst. Ihr versucht er mit der Suche nach Maria gerecht zu werden. Doch Yūs Mutter ist tot, und das lässt sich auch nicht mehr rückgängig machen. Anders als in der Interaktion mit Tetsu ist hier kein Verhandeln möglich.

Die Heldenreise von Yū, dem es an mehr mangelt als nur väterlicher Fürsorge, dient der Suche nach einem guten Leben. Dieses verspricht er sich durch das Finden seiner Maria. Er verfolgt also eine *romantic solution* nach Becker. Der Weg zum ‚richtigen Leben‘ führt für ihn über Maria. Deshalb ergibt es für Yū auch Sinn, dass sich die Beziehung zum Vater wieder bessert, wenn er dieses Ziel erreicht. Diese *romantic solution* stellt sich ihm somit auch Lösung für seine intergenerationalen Kommunikationsschwierigkeiten dar. Doch so einfach ist die Sache mit dem ‚richtigen Leben‘ nicht, denn wie Theodor W. Adorno in seiner *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* deutlich macht, gibt es dieses nicht, wenn das falsche System nicht

überwunden wurde. Dies jedoch vermag der einzelne nicht sondern kann nur gesamtgesellschaftlich geschehen.

Der Film bietet keine Lösungen für die intergenerationalen Kommunikations-schwierigkeiten an, die er darstellt, weil eben diese Überwindung nicht geschieht. Sämtliche generationsübergreifenden Beziehungen scheitern, und jene, bei denen sich ein Happy End andeutet, nämlich die zwischen Tetsu und Kaori und die zwischen Yōko und Yū, finden jeweils innerhalb der gleichen Generation statt. Eine Lösung, die nicht im Film genannt wird, wäre es, sich der ideologischen Fesseln des falschen Systems, nämlich des Spätkapitalismus, bewusst zu werden und sich zumindest ein Stück weit der Verdinglichung der Welt und der Verdinglichung der eigenen Beziehungen zu entziehen. Doch das tun die Figuren nicht. Deshalb stellt sich die Frage, woran das liegt. Die Folge davon ist, dass das konstruktive Potenzial des Fortschritts verlorengelassen und die Figuren sich selbst entfremdet werden und eventuell Gefahr laufen, wie Koike Aya zu enden, da sich alle auf dem gleichen Pfad befinden, an dessen Ende Rationalität droht in Unmenschlichkeit umzuschlagen.

Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal. Indem die Besinnung auf das Destruktive des Fortschritts seinen Feinden überlassen bleibt, verliert das blindlings pragmatisierte Denken seinen aufhebenden Charakter, und darum auch die Beziehung auf Wahrheit. (Horkheimer und Adorno 2017:9)

Insgesamt versuchen die Figuren im hier analysierten Film, Probleme durch Konsum zu lösen, die sich aber eben nicht durch Konsum lösen lassen. Dadurch werden sie anfällig für die Versprechen scheinbarer Heilsbringer, wie der im Film präsenten Zero-Church. Die ist nur ein Beispiel für die von Adorno so bezeichneten „Feinde des Fortschritts“, welche Ideologiekritik, gegen reine Ideologie austauschen und das destruktive Element der Aufklärung freilegen, während das Schöpferische unter den Trümmern begraben wird. Ein anderes Beispiel ist Yūs Arbeitgeber Bukakke-sha, der die Einsamkeit der jugendlichen Außenseiter wie Yū und seiner Freunde zu einem Geschäftsmodell entwickelt hat.

Einen Gegenversuch zu diesem konsumorientierten Beziehungsbild bietet die von Ozawa Yōko vorgetragene Bibelstelle aus dem Korinther-Brief. Diese stellt einen Wendepunkt im Film dar, nachdem sich sowohl Yōko als auch Yū mit ihren Vorstellungen von Liebe auseinandersetzen und mit den Forderungen, die sie an Beziehungen stellen. Doch die Frage, ob sie damit erfolgreich sind oder nur eine weitere Beziehung eingehen, die auf andere Weise verdinglicht ist, bleibt auch nach dem Abspann für den Zuschauer unbeantwortet.

Die meisten Beziehungsprobleme im Film entstehen dadurch, dass die Figuren widersprüchliche Bedürfnisse an ihre Beziehungen haben, diese aber nicht angemessen kommuniziert werden, so dass sich kein Kompromiss finden lässt und Konflikte unter der Oberfläche entstehen. Auch haben die Figuren keinen gesunden Umgang mit den eigenen Grenzen, die oft ignoriert werden, und den Grenzen anderer, die meist überschritten werden. Das liegt auch daran, dass die Figuren diese Grenzen für sich selbst nicht klar definiert haben. Eine Ausnahme ist die Figur Ozawa Yōko, die zumindest eine klar definierte Grenze in ihrer Beziehung zu Fujiwara Kaori hat, nämlich, dass diese Beziehung keine Mutter-Kind-Dynamik sein soll. Diese Grenze wird von Kaori überschritten, als sie wieder mit Tetsu zusammenzieht und Yōko dadurch in die Rolle der Tochter drängt. Darauf reagiert Yōko mit Wut, geht aber nach der Begegnung mit Honda Yū in Gestalt von Sasori dazu über, diesen störenden Faktor in ihrem Leben zu ignorieren.

Yū wiederum ist nicht in der Lage, seine eigenen Emotionen offen zu kommunizieren, weshalb er ein komplexes Verwehlungsspiel inszeniert, das wiederum nur ein Teil der äußeren Intrige von Koike Aya ist, die ebenfalls keinen gesunden Umgang mit Beziehungen hat, sondern andere Menschen in ihrem Leben primär durch Manipulation zu beeinflussen versucht. Eine mögliche Erklärung ist, dass den Figuren das Feingefühl für gesunde Kommunikation aufgrund der spätkapitalistischen Verdinglichung von Beziehungen verloren gegangen ist.

Ai no mukidashi ist ein Produkt seiner Zeit, die von der zunehmenden Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen bestimmt ist. Dieser Prozess hat sich mit der wachsenden Popularität von Dating-Apps zugespitzt. Kommodifizierung ist nicht mehr etwas, das einem widerfährt, weil das tägliche Überleben finanziert werden muss, sondern etwas vom Individuum freiwillig und enthusiastisch an sich selbst Vollzogenes: Influencer glorifizieren seit wenigen Jahren das „beschädigte Leben“ (Nyomen und Schmitt 2021:#pos 92), das laut Adorno zu überwinden ist. Sie haben die letzte Mauer zwischen Werbung und Alltag eingerissen und gezeigt, wie das Selbst zur Ware werden kann (Nyomen und Schmitt 2021:#pos 80). Der Film nimmt diese Entwicklung vorweg. Yū objektifiziert nicht nur die Frauen, die er fotografiert. Yū, als der „Perverse mit der Kamera“, wird selbst zum Objekt, welches die Kunden von Bukakke-sha konsumieren, und als er ihnen die Beichten abnimmt, wird das Zerrbild von Yūs Beziehung zu seinem Vater zur Ware.

Um die wichtigsten Erkenntnisse abschließend auf den Punkt zu bringen: Die in Sonos Film *Ai no mukidashi* thematisierten Kommunikationsschwierigkeiten, ob nun generationsübergreifend oder nicht, kommen zustande, weil die Figuren ihre Beziehungen auf Transaktionsbasis gestalten.

Das stumpft sie gegenüber ihren eigenen Bedürfnissen und Grenzen ab. Zu Beginn des Films versucht Yū zum Beispiel, seinem Vater Sünden im Austausch gegen die väterliche Aufmerksamkeit anzubieten. Eine Auseinandersetzung damit, warum er in der Situation leidet, oder ein klares Formulieren der eigenen Bedürfnisse findet jedoch nicht statt. Yūs Überlegungen springen vom Missstand gleich zur Transaktion, mit der er hofft, diesen zu beheben. Erst als dieser Handel nicht mehr funktioniert, findet die Charakterentwicklung statt. Denn da die Zustände unerträglich sind, sind die Figuren gezwungen, Lösungen zu finden.

Eine befriedigende Lösung, um in einer solchen Welt zurechtzukommen, gibt es nicht. Die sozialistischen Staaten des 20. Jahrhunderts existieren nicht mehr, oder sind der Regression anheimgefallen. Das Experiment Kommunismus scheint gescheitert. Letztlich bleibt nur die Möglichkeit, sich mit den ideologischen Mechanismen der Kulturindustrie auseinanderzusetzen und sich die Umstände der eigenen Sozialisierung immer wieder bewusst zu machen, um so vielleicht nicht das „richtige Leben“ zu führen, aber ein besseres. Und gerade darin liegt der Wert von Filmen wie *Ai no mukidashi*, die dem Zuschauer (um zu dieser Metapher zurückzukehren) einen – oder sogar gleich mehrere – Spiegel vorhalten: Spiegel, zu denen man auch mehrmals zurückkehren sollte, um sie mit dem wiederholten Anschauen wie mit einem Tuch zu polieren und die Reflexionen des „beschädigten Lebens“ darin so gut wie möglich zu erkennen.

Literatur

Adelphi Psych Medicine Clinic

2016 „Straits Times: Taking Upskirt Photos May Be Symptomatic of Voyeuristic Disorder“, *Adelphi Psych Medicine Clinic*. <https://adelhipsych.sg/straits-times-taking-upskirt-photos-may-be-symptomatic-of-voyeuristic-disorder/> (10.12.2021).

Adorno, Theodor W.

2004 *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Åkerlund, Jonas

2019 *Lords of Chaos*. Proton Cinema, 4 1/2 Film, Chimney.

Balanategui, Jessica

2017 *The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789462986510>.

Becker, Ernest

1997 *The Denial of Death*. New York: Free Press.

Bingham, Adam

2015 *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-Bi*. Edinburgh University Press.

Bovermann, Philipp

2019 „Die Inquisition hatte vielleicht doch recht“, *Süddeutsche.de*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/missbrauch-katholische-kirche-vatikan-sexuelle-gewalt-1.4342244> (04.05.2021).

Bryson, Bill

2012 *Frühstück mit Kängurus: Australische Abenteuer*. Übers. Sigrid Ruschmeier. München: Goldmann Verlag. Kindle-Ausgabe.

Campbell, Joseph

2004 *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.

Cioran, Emile

1996 *On the heights of despair*. Chicago: University of Chicago Press.

Clouse, Robert und Bruce Lee

1978 *Game of Death*. Concord Productions, Columbia Pictures, Golden Harvest Company.

Darabont, Frank

1999 *The Green Mile*. Castle Rock Entertainment, Darkwoods Productions, Warner Bros.

Deutsches Institut für Japanstudien

- 2017 „Herausforderungen des demographischen Wandels“, *Deutsches Institut für Japanstudien*.
<https://www.dijtokyo.org/de/project/herausforderungen-des-demographischen-wandels/>
 (08.08.2021).
- Eder, Jens
 2013 *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl. Schüren Verlag. Kindle-Ausgabe.
- Feuerbach, Leonie
 2020 „Konsum mit Folgen: Wie schädlich sind Pornos?“, *FAZ.NET*.
<https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/pornographie-als-massenphaenomen-wie-schaedlich-sind-pornos-16798590.html> (23.08.2021).
- Fukasaku Kinji 深作欣二
 2000 *Batoru rowaiaru* バトル・ロワイアル [Battle Royale]. AM Associates, Fukasaku-gumi, GAGA.
- Goodman, Roger
 2012 „From Pitiful to Privileged? The Fifty-Year Story of the Changing Perception and Status of Japan’s Returnee Children (kikokushijo)“, Roger Goodman (Hrsg.): *A sociology of Japanese youth: from returnees to NEETs*. London u. a.: Routledge, 30–53.
- Hane, Reika
 2014 *Gewalt des Schweigens: verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe*. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Haskin, Byron
 1952 *Treasure Island*. Walt Disney Productions, Walt Disney British Films.
- Hoenigman, David F.
 2009 „Channeling Chaos – An Interview with Sion Sono“, *3:AM Magazine* (Blog).
<https://www.3ammagazine.com/3am/channeling-chaos-an-interview-with-sion-sono/>
 (06.02.2022).
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno
 2017 *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Ihlenfeld, Jasper
 2018 *Aspekte der Postmoderne in den Filmen von Sion Sono* (Masterarbeit), Magdeburg: Otto-von-Guericke-Universität. <https://journals.ub.ovgu.de/index.php/MB-KK/article/view/585>
 (19.01.2022).
- Iles, Timothy
 2005 „The Problem of Identity in Contemporary Japanese Horror Films“, *electronic journal of contemporary japanese studies*, Nr. 4/2005 (Juni). <https://www.scinapse.io/> (21.01.2022).

Illouz, Eva

2020 *Warum Liebe endet: Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Übers. Michael Adrian. Berlin: Suhrkamp. Kindle-Ausgabe.

Jacoby, Alexander

2007 „Country Retreat: Shimizu Hiroshi's Ornamental Hairpin (1941)“, Alastair Phillips und Julian Stringer (Hrsg.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Routledge, 63–77.

Kai, Yoshiaki

2019 „The Predicament and the Reflexive Turn: Japanese Street Photography since 1990“, *Review of Japanese Culture and Society* 31/1, 99–117. <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0008>.

Kolb, Georg

2001 *Eine Apologie der Zweideutigkeit: Franz Kafkas „Proceß“ um das Recht auf Eigentümlichkeit*. Norderstedt: Books on Demand.

Kracauer, Siegfried

1984 *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Berlin: Suhrkamp.

Kristof, Nicholas D.

1997 „14-Year-Old Arrested in Japan for the Brutal Slaying of a Child“, *The New York Times* 29. Juni, World. <https://www.nytimes.com/1997/06/29/world/14-year-old-arrested-in-japan-for-the-brutal-slaying-of-a-child.html> (03.03.2020).

Lennard, Dominic

2014 *Bad seeds and holy terrors: the child villains of horror film*. Albany: State University of New York Press.

Lin, Mei-Chen

2017 „Intergenerational Communication“, Mike Allen (Hrsg.): *The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483381411.n264>.

Lukács, Georg

1977 *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied: Luchterhand.

Mannheim, Karl

1928 „Das Problem der Generationen“, *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie* 7, 157–85, 309–30.
2017 „Das Problem der Generationen“, *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 69/S1, 81–119. <https://doi.org/10.1007/s11577-017-0412-y>.

Marx, Karl

- 1971 „Vorwort zu Zur Kritik der politischen Ökonomie“, von Karl Marx und Friedrich Engels *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke : Band 13: Januar 1859 bis Februar 1860*. Berlin: Dietz.
- 2015a „Das Kapital 1“, *Gesammelte Werke: Ökonomische und politische Schriften + Philosophische Werke: 50 Titel in einem Buch: Biografie; Das Kapital; Manifest der Kommunistischen ... Lohn, Preis und Profit....* Prag: e-artnow, #pos 31409-#pos 48300.
- 2015b „Zur Kritik der politischen Ökonomie“, *Gesammelte Werke: Ökonomische und politische Schriften + Philosophische Werke: 50 Titel in einem Buch: Biografie; Das Kapital; Manifest der Kommunistischen ... Lohn, Preis und Profit....* Prag: e-artnow, #pos 26653-#pos 30368.

McRoy, Jay

- 2008 *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Rodopi.

Mohan, Megha

- 2020 „I was raped at 14, and the video ended up on a porn site“, *BBC News* 2. Oktober, Stories.
<https://www.bbc.com/news/stories-51391981> (24.08.2021).

Nachtmann, Clemens

- 2012 „Krisenbewältigung ohne Ende: Über die negative Aufhebung des Kapitals“, Stephan Grigat (Hrsg.): *Postnazismus revisited: das Nachleben des Nationalsozialismus im 21. Jahrhundert*. Freiburg: Ça Ira.

Naikaku-fu 内閣府

- 2007 „Kokumin seikatsu ni kansuru seronchōsa (dai 7-kai)“ 国民生活に関する世論調査（第7回）
Umfrage zur Lebensführung der Bevölkerung (Nr. 7). Tōkyō: Cabinet Office (CAO).
<https://survey.gov-online.go.jp/s38/S39-01-38-17.html> (23.08.2021).

Nakata Hideo 中田秀夫

- 1998 *Ringu* リング [Ring]. Basara Pictures, Imagica, Asmik Ace Entertainment.

Neumann, Marc

- 2021 „Die Pornoindustrie verdient mit Gewalt Millionen“, *Neue Züricher Zeitung*.
<https://www.nzz.ch/feuilleton-themen/die-pornoindustrie-verdient-mit-gewalt-und-paedophilen-inhalten-millionen-jetzt-will-sie-ploetzlich-ein-sauberes-image-ld.1595605-register>
(21.08.2021).

Nymoen, Ole und Wolfgang M. Schmitt

- 2021 *Influencer: Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp Verlag. Kindle-Ausgabe.

Pagel, Caren

- 2011 „Fearing the youth: Economic turmoil, adult anxiety and the Japanese “Battle Royale” controversy“, . Masterarbeit, Florida Atlantic University.
<http://search.proquest.com/docview/876292756/abstract/190611460A1B4186PQ/1> (29.02.2020).

Polanski, Roman

1968 *Rosemary's Baby*. William Castle Productions. Drama, Horror.

Potjans, Mareike

2021 „Japan: Die Schrift“, *planet-wissen-de*. <https://www.planet-wissen.de/kultur/asien/japan/pwiediejapanischeschrift100.html> (07.07.2022).

Przybyło, Jakub

2015 „Family picture: the contemporary dysfunctional Japanese family in Sono Shion's films“, *Silva Iaponicarum*, Nr. 43-44-45-46, 93-106. <https://doi.org/10.14746/sijp.2016.43/44/45/46.7>.

Riepe, Manfred

2017 „Sei mit ganzer Seele eine Erektion!“, Parfen Laszig und Lily Gramatikov (Hrsg.): *Lust und Laster: Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen*. Berlin, Heidelberg: Springer, 255-68. https://doi.org/10.1007/978-3-662-53715-2_17.

Schwab, Moritz

2017 *Zur Psychologie der Warenform* (Masterarbeit), Wien: Universität Wien. <https://othes.univie.ac.at/45892/> (21.02.2021).

Sono Shion 園子温

2006 *Noriko no shokutaku* 紀子の食卓 [Noriko's dinner table]. Toho Company, Mother Ark Co. Ltd.

2009 *Ai no mukidashi* 愛のむきだし [Love Exposure]. Omega Project.

2011a *Tsumetai nettaigyo* 冷たい熱帯魚 [Cold fish]. Toho Company, Nikkatsu, Stairway.

2011b *Koi no tsumi* 恋の罪 [Guilty of Romance]. Django Film, Nikkatsu.

2013 *Jigoku de naze warui* 地獄でなぜ悪い [Why don't you play in hell?]. King Records, KH Capital, BizAsset.

2021 *Jisatsu sākuru* 自殺サークル [Suicide Club]. Omega Project, Toho Company, Biggubîto.

Tarantino, Quentin

2003 *Kill Bill: Vol. 1*. Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu.

2004 *Kill Bill: Vol. 2*. Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu.

Taylor, Ian und Ruth Jamieson

1999 „Sex trafficking and the mainstream of market culture“, *Crime, Law & Social Change* 32/3, 257-78. <https://doi.org/10.1023/A:1008302724190>.

Toivonen, Tuukka und Yuki Imoto

2012 „Making sense of youth problems“, Roger Goodman (Hrsg.): *A sociology of Japanese youth: from returnees to NEETs*. London u. a.: Routledge, 1-29.

Valjak, Domagoj

2018 „The popular „pirate accent“ is based on Robert Newton's performance in the movie „Treasure Island“, *The Vintage News* (Blog). <https://doi.org/2018/02/20/pirate-accent/>

Wayman, Alex

1974 „The Mirror as a Pan-Buddhist Metaphor-Simile“, *History of Religions* 13/4, 251–69.

Wilentz, David

2009 „10% True, 90% Lies: SION SONO with David Wilentz“, *The Brooklyn Rail*.

<https://brooklynrail.org/2009/09/film/10-true-90-lies> (29.04.2021).

Winter, Rainer

2018 „Die Macht der Kulturindustrie im Spätkapitalismus“, Uwe Bittlingmayer, Alex Demirovic, und Tatjana Freytag (Hrsg.): *Handbuch Kritische Theorie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1–21.

https://doi.org/10.1007/978-3-658-12707-7_59-1.

Yura Yura Teikoku ゆらゆら帝国

2007a *Kūdō desu* 空洞です [Hollow Me] *Hollow Me*. SMEJ Associated Records.

2007b *Tsugi no yoru e* つぎの夜へ [Into the next night] *Hollow Me*. SMEJ Associated Records.

Zizek, Slavoj

2009 *First As Tragedy, Then As Farce*. London u. a.: Verso.

Zweig, Michael

2012 *The working class majority: America's best kept secret*. Ithaca: ILR Press.

Filmprotokoll ausgewählte Szenen

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Tetsu betet in der Küche. Bittet Yū zu sich.	Tetsu: "Komm her." Tetsu: "Geh morgen zur Beichte." Yū: "Ja."	Chor-Gesang.	Close-Ups auf die Figuren. Raum wirkt sehr beengt. Schuss-Gegenschuss zwischen Tetsu und Yū, dabei ist der Türrahmen immer im Bild, was ein Gefühl von Enge verursacht.	00:16:33
2	Yū betritt das Beichtzimmer. Er und Tetsu sehen sich gegenseitig an, dann bricht der Blickkontakt ab. Beide schauen zur Seite.	Yū: "Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes." Tetsu: "Hast du heute gesündigt?" Yū: "Eigentlich nicht." Tetsu: "Das kann nicht sein. Es muss etwas geben." Yū: "Da ist nichts." Tetsu: "Denk nach." Yū: "Was ist denn auf einmal los? Vater!" Tetsu: "Denk nach!" Tetsu: "Hast du heute gesündigt?" Tetsu: "Hast du heute gesündigt?"	Chor-Gesang. Yū schluchzt.	Als Yū das Zimmer betritt, Fokus auf die Hände am Türgriff. Zwischen den Figuren wieder mehrere Objekte, welche die Sicht teilweise verdecken. Fokus auf Tetsus starres Gesicht, während Yū das Vaterunser spricht. Yūs Gesicht wird rötlich durch das Kirchenfenster angeleuchtet.	00:16:57

		Yū: "Verzeih mir." Tetsu: "Du erkennst deine Sünden nicht." Tetsu: "Du hast nicht gesündigt?" Yū: "Nein." Tetsu: "Überleg noch mal."			
3	Die Beichten werden zur Routine.	Yū (aus dem Off): <i>Von da an war jeder Tag die Hölle.</i> Tetsu: "Ich sag's dir. Dass du dich an keine Sünde erinnerst, ist deine Sünde." Tetsu: "Sei ab morgen aufmerksamer."	Chor-Gesang wird lauter.	Schuss-Gegenschuss zwischen Tetsu und Yū.	00:17:53
4	Yū geht in sich, um nach Sünden zu suchen. Yū denkt nach und ihm fällt nichts ein, dann erinnert er sich daran, wie er in einem Restaurant aus Versehen Menschen mit seinem Regenschirm nass gemacht hat.	Tetsu: "Hast du heute gesündigt?" Yū (aus dem Off): <i>Ich erinnere mich an blauen Himmel, das Gras am Fluss, ein Insekt auf einem Blatt, Blumen, die sich im Wind wiegen... Zwecklos. Mir fällt keine Sünde ein. Heute... Doch!</i> Yū: "Ich habe mit einem nassen Schirm in einem Café	Chor-Gesang etwas sinnlicher.	Bilder kindlicher Unschuld: Man sieht Natur und Landschaften, ohne Menschen darin in sehr verwackelten körnigen Aufnahmen. Im Restaurant: Verwackelter Zoom auf den Regenschirm, als Yū diesen ausschüttelt.	00:18:16

		den ganzen Boden nassgemacht.” Tetsu: “Und dann?” Yū: “Und es könnte sein, dass ein Gast etwas abbekommen und die Stirn gerunzelt hat.” Tetsu: “Du hast andere belästigt. Und noch?”			
5	Es ist wieder ein anderer Tag. Yū erinnert sich zunächst an keine Sünde. Der Bus	Tetsu: “Hast du heute gesündigt?” Yū: “Mir fällt nichts ein.” Yū (aus dem Off): <i>Ach ja! Eben gerade...</i> Yū: “Im Bus war ich so müde, dass ich einer Frau mit einem Baby meinen Platz nicht angeboten habe.” Tetsu: “Weiter. Was noch?” Yū (aus dem Off): <i>Und so holte ich eine Sünde nach der anderen aus mir raus. Jeden Tag, wie aus einer Zahnpastatube, die man ausquetscht.</i>	Chor-Gesang.	Schuss- Gegenschuss kombiniert mit einem Zoom auf die Gesichter von Yū und Tetsu und auch einzelne Gesichtspartien. Als die Geschehnisse im Bus gezeigt werden, werden wieder körnige und verwackelte Aufnahmen verwendet. Im Beichtzimmer fängt die Kamera nun etwas mehr vom Raum ein, sie ist aber immer noch nah an den Figuren. Licht in unterschiedliche n Farben leuchtet durch	00:19:0 1

				die Kirchenfenster.	
6	Yū geht durch die Straßen und sucht nach Sünden.	Yū (aus dem Off:) <i>Ich passte genau auf, ob ich nicht doch unbemerkt eine Sünde beging. Doch bedauerlicherweise war ich nur ein ganz normaler Oberschüler.</i>	Text-Einblendung mit einem lauten Trommelschlag. Bolero von Ravel.	Text-Einblendung: <i>Noch 365 Tage bis zum Wunder</i> Kamera ist Yū unterschiedlich nahe: Halbtotale, Großaufnahme, Nahaufnahme.	00:19:37
7	Im Unterricht lässt ein Mitschüler Yūs, einen Radiergummi fallen. Yū hebt diesen auf, reicht ihn dem Mitschüler, worauf sich dieser bedankt. Yū ist während resigniert und in einem Gedankengang, den er auch noch fortsetzt, als er später im Park spazieren geht.	Yū (aus dem Off:) <i>Kurz gesagt, ich wollte sterben.</i> Yūs Mitschüler: "Danke!" Yū: "Gern geschehen." Yū (aus dem Off): <i>Ich konnte nicht mal eine Ameise töten.</i>	Bolero. Umgebungsgeräusche im Klassenzimmer.	Kamera fängt das Klassenzimmer in Abstufungen von Detailaufnahme bis Halbtotale ein. Im Park wird Yūs Oberkörper in einer Nahaufnahme festgehalten, Yūs Schuhe und die Ameisen im Sand in einer Detailaufnahme.	00:20:02
8	Yū betritt die leere Kirche und denkt über die Worte seiner Mutter nach.	Yū (aus dem Off): <i>Ich liebte meinen Vater. Egal, wie verändert er war. Ich erinnerte mich an die Worte meiner Mutter.</i> Mutter (in der Erinnerung):	Bolero.	Als Yū die Kirche betritt, wird er mit einer amerikanischen Einstellung eingefangen. Schuss-Gegenschuss, zwischen Yū und der Marien-Statue.	00:20:37

“Irgendwann
stellst du mir
deine Maria vor.
Versprich es
mir.”

Yū (aus dem
Off): *Ich begann
zu denken, dass
die Jungfrau
Maria die
einzige Frau für
mich war.*

9	Yū steht im Badezimmer und drückt Zahnpasta aus der Tube. Tetsu kommt ins Bad, fängt ein Gespräch mit Yū über die Zahnpasta an, das sofort zu einem Gespräch über Sünden wird.	Tetsu: “Was machst du da?” Yū: “Die Zahnpasta...” Tetsu: “Achte darauf, dass deine Zähne weiß bleiben. Alles Weiße ist wunderbar. Nichts ist besser als weiße Zähne. Denk bloß nicht, du bist ein gutes Kind. Das ist Heuchelei und wird bestraft.” Yū: “Ja.” Tetsu: “Egal was du tust, du bist böse.” Yū: “Ja.” Tetsu: “Bist du böse?” Yū: “Ja.” Tetsu: “Bist du böse?” Yū: “Ja, ich bin böse.” Tetsu: “Gut, böses Kind. Bekenne deine Schuld.”	Text-Einblendung diesmal still. Bolero setzt wieder an. Vogelgezwitscher im Hintergrund.	Text- Einblendung: <i>Noch 265 Tage bis zum Wunder</i> Nahaufnahme von Yū. Halbtotale von Yū und Tetsu. Nahaufnahme mit Schuss- Gegenschuss zwischen Yū und Tetsu.	00:20:5 1
---	---	---	---	---	--------------

		Yū: "Ich spüre meine Schuld." Tetsu: "Nicht spüren. Bekennen." Yū: "Ja. Ich bekenne meine Schuld."			
10	Yū fällt keine Sünde mehr ein, also denkt er sich welche aus. Tetsu merkt, dass Yū lügt, spricht aber trotzdem den Segen.	Yū (aus dem Off): <i>Die Beichten gingen weiter. Endlos fragte Vater nach meinen Sünden.</i> Tetsu: "Und heute?" Yū: "Ich habe einer alten Frau nicht über die Straße geholfen." Yū (aus dem Off): <i>Unwillkürlich log ich. Ich hatte der Frau geholfen.</i> Tetsu: "Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes spreche ich dich von deinen Sünden los."	Bolero	Tetsu ist durch die Maschen des Gitters im Beichtzimmer zu sehen. Yū meidet Blickkontakt mit Tetsu. Tetsu schließt kurz die Augen. Detail-Aufnahme von Yūs Augen. Er blickt beschämt zur Seite.	00:21:42
11	Tetsu konfrontiert Yū beim Abendessen mit der Lüge. Yū entschließt sich, gezielt Sünden zu begehen.	Tetsu: "Heute hast du gelogen. Lügen kommen immer ans Licht. Es war doch gelogen?" Yū: "Verzeihung." Yū (aus dem Off): <i>Zum ersten</i>	Bolero	Nahaufnahme: Tetsu und Yū sind beide von der Seite zu sehen. Frontale Großaufnahme von Tetsus Gesicht. Seitliche	

		<i>Mal begriff ich, dass ich meine Sünden selbst produzieren musste. Zukünftig würde ich alles tun, um zu sündigen. Das war mein Entschluss. Sündigen für Vater hielt mich von da an auf Trab.</i>		Großaufnahme von Yūs Gesicht. Frontale Großaufnahme von Tetsus Gesicht. Gegenschnitt: Frontale Großaufnahme von Yūs Gesicht.	
12	Im Klassenzimmer hält Yū nach Sünden Ausschau. Yūs Mitschüler fällt erneut der Radiergummi zu Boden. Yū hebt den Radiergummi auf, zerbricht ihn und lässt die Reste auf den Boden fallen.	Yū: (aus dem Off): <i>Es sollten große Sünden sein. Während des Unterrichts begann ich entschlossen, zu sündigen.</i>	Bolero	Nahaufnahme von Yū, die Kamera fährt um ihn herum. Nahaufnahme des Mitschülers, der Yū verwirrt ansieht.	00:22:4 6
13	Yū zertritt die Ameisen, dann tritt er den Ball spielender Kinder weg. Die sind eher irritiert als verletzt. Yū geht weg.	Kind: "Schieß den Ball zurück, bitte! Schieß den Ball zurück!" Kind: "Warum machst du das?"	Bolero. Wasserrauschen.	Detail-Aufnahme der Ameisen. Gegenschnitt, Großaufnahme von Yū. Nachdem Yū die Ameisen zertritt, Großaufnahme von Yūs Beinen, der Fußball rollt von Rechts ins Bild. Totale von Yū und den Kindern.	00:23:1 2

14	Yū ist wieder im Beichtzimmer und rattert seine gesammelten Sünden herunter. Yū lächelt, während Tetsu ihm die Absolution erteilt.	Yū: "Ich habe den Radiergummi eines Klassenkamera den zerstört und Ameisen getötet. Ich wurde gebeten, einen Fußball zurückzuschießen. Aber ich habe ihn weit weg gekickt." Tetsu: "Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes..."	Bolero.	Seitliche Nahaufnahme: Tetsu steht erhöht. Großaufnahme von Yū und Tetsu im Wechsel. Tetsu kneift irritiert die Augen zusammen.	00:23:40
15	Wieder am Esstisch: Tetsu wirft Yū vor, dass er die ganze Sache mit den Beichten nicht ernst nimmt. Gereizt steht er auf und verlässt den Tisch.	Tetsu: "Yū!" Yū: "Ja?" Tetsu: "Was sollte das heute? Findest du das komisch?" Yū: "Was?" Tetsu: "Ich geb's auf."	Bolero	Nahaufnahme: Tetsu und Yū sind beide von der Seite zu sehen. Großaufnahme von Tetsu. Großaufnahme von Yū.	00:24:02
16	Yū kommt nach Hause. Tetsu ist verschwunden, auf dem Wohnzimmer-Tisch liegt ein Brief und eine Geldkarte. Tetsu ist in die Kirche gezogen. Yū soll alleine leben.	Yū: "Ich bin wieder da." Yū (aus dem Off): <i>Als ich am nächsten Tag aus der Schule kam, war Vater weg. Er ließ einen Brief zurück.</i> Yū (liest Brief): <i>"Ich ziehe zurück zur</i>	Bolero. Geräusch der Haustüre die sich öffnet. Rascheln von Papier.	Text-Einblendung: <i>Noch 165 Tage bis zum Wunder,</i> Halbtotale Außenansicht des Hauseingangs. Totale des leeren Wohnzimmers. Detailaufnahme: Der Brief auf dem Tisch. Nahaufnahme	00:24:21

*Kirche. Du
bleibst hier."*

von Yū.
Detailaufnahme
vom Tisch.
Detailaufnahme
vom Brief.
Detailaufnahme
der Geldkarte.

- | | | | | | |
|----|--|--|--|--|--------------|
| 17 | Yū rennt zur Kirche. Als Tetsu herauskommt, bittet Yū ihn, zurückzukehren.
.
Es fängt an zu regnen. Tetsu sagt Yū, er solle heimgehen. | Yū: "Vater!"
Tetsu: "Nenn mich in der Kirche nicht so."
Yū: "Pater, wann kommen Sie zurück?"
Tetsu: "Wohin?"
Yū: "Nach Hause-"
Tetsu: "Der Herr hat nur ein Haus."
Yū: "Vater!"
Tetsu: "Geh zurück. Dies ist das Haus Gottes. Kein Ort für dich." | Das Geräusch von Yūs Schritten. Verkehrsgeräusch e.
Regengeräusche, Donnergrollen. | Amerikanische Aufnahme von Yū.
Totale: Yū rennt in den Hof der Kirche.
Nahaufnahme vom keuchenden Yū.
Halbtotale der Kirche.
Kamera schwenkt über die einzelnen Fenster der Kirche.
Fokussiert sich auf Tetsu, der die Kirche verlässt.
Halbtotale von Yū und Tetsu: Tetsu steht in erhöhter Position.
Halbtotale: Tetsu geht zurück in die Kirche.
Großaufnahme: Yū der im Regen weint. | 00:24:4
6 |
| 18 | Yū trifft die Gang, wie sie versucht, einen Automaten aufzubrechen. Alle halten kurz inne, dann | Nachtwächter: "He, was macht ihr da?"
Die Gruppe: "Abhauen! Komm mit! Weg hier!" | Das Geräusch von Yūs Schritten, wie er rennt und dann zum Stehen kommt. Regen und Donnergrollen. Schläge auf Metall. | Totale: Yū Läuft eine Straße hinunter und kommt dann zum Stehen.
Nahaufnahme: Yuji und | 00:25:4
4 |

versuchen sie den Automat mit bloßen Händen zusammen umzustürzen. Ein Nachtwächter taucht auf, sie laufen davon. Unter einer Unterführung ziehen sie ihre nassen Jacken aus und stellen sich gegenseitig vor.	Takahiro: "Scheiße, ist mir kalt!" Yuji: "Ich bin Yuji. Preisschild- Yuji." Takahiro: "Heulsusen- Yuji." Yuji: "Halt die Klappe." Takahiro: "Ich heiße Takahiro. Und du?" Yū: "Yū. Yū Honda." Yuji: "Shione- Schule?" Yū: "Ja." Takahiro: "Welche Klasse?" Yū: "10." Takahiro: "Echt?" Yuji: "Wir auch." Yū: "Ehrlich?" Yuji: "Dann können wir ja ein Team bilden." Takahiro: "Stellen wir ihn Senpai vor!" Yuji: "Gute Idee." Yū: "Senpai?" Takahiro: "Gehen wir? Los! Das wird interessant."	Das Klirren der Werkzeuge, die fallengelassen werden. Das Geräusch des stürzenden Automaten. Münzgeld klirrt auf dem Boden. Regengeräusche.	Takahiro, die versuchen einen Hanbaiki mit Werkzeugen zu bearbeiten. Totale: Yū und die beiden anderen laufen davon. Halbtotale: Kommen von der rechten Seite ins Bild gelaufen und stellen sich unter einer Unterführung unter. Wiederholter Wechsel zwischen Halbtotale und Nahaufnahmen, bei der die jeweils sprechende Figur fokussiert wird.
---	---	--	--

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Yū bemerkt, wie Yōko auf einem	Yū (aus dem Off): <i>In dieser</i>	Leise Musik im Hintergrund,	Halbtotale von Yū und seinen	01:28:28

	öffentlichen Platz von einer Gruppe von Männern abgefangen wird. Diesen wollen Yōko nicht gehen lassen, also macht diese sich kampfbereit.	<i>Stimmung ging ich als Frau auf die Straße. Und dann begegnete ich dem Schicksal.</i> Yōko (aus dem Off): <i>Ich stand am Ort meines Schicksals.</i> Unhold: "Wen haben wir denn da Hübsches? Komm mal eben mit." Die anderen Unholde: "Komm mit!" Yōko: "Lass das!" Unhold: "Hab dich nicht so. Sei lieb zu uns!" Yōko: "Dir werd ich's zeigen." Unhold: "Gut, wie du willst. Komm!" Unholde: "Komm! Komm! Komm!"	unverständliche Gespräche im Hintergrund.	Freunden. Halbtotale: Yōko und die Unholde betreten den Platz. Nahaufnahme von Yū und seinen Freunden: Yū ist der einzige, der Yōko bemerkt hat. Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Yū und seinen Freunden. Totale von Yōko und den Unholden, die ihr den Weg versperren. Nahaufnahme von Yū und seinen Freunden. Seitliche amerikanische Einstellung von Yōko und dem Anführer der Unholde.	
2	Wegen einer Stichelei von Senpai, mischt Yū sich auch in den Kampf ein.	Senpai: "Ist das nicht dein Einsatz?" Yū: "Na schön..." Senpai: "He, das war nur ein Witz!" Yōko (aus dem Off): <i>Lauter Feinde. Das kam mir gerade recht. Die mach</i>	Trommel-Musik. Gitarrenmusik Schläge und Tritte, die auf Körper treffen.	Nahaufnahme von Yū und seinen Freunden. Amerikanische-Einstellung von Yōko. Amerikanische Einstellung von Yū. Zoom zu Großaufnahme von Yūs Gesicht.	01:28:59

		<i>ich fertig, dachte ich.</i>		Detailaufnahme von Yōkos Tattoo. Hektische Halbtotale.	
3	Yōko hat mittlerweile bemerkt, dass Yū an ihrer Seite kämpft. Yūs Freunde beobachten den Kampf und klammern sich aneinander. Nach einem kurzen Kampf flüchten die Unholde.	Yū (aus dem Off): <i>Wer ist sie?</i> Yōko (aus dem Off): <i>Wer ist das? Wer kämpft da mit mir?</i> Senpai (brüllt): <i>“He! Halt dich lieber raus!”</i> Yōko (aus dem Off): <i>Wer?</i> Yū (aus dem Off): <i>Wer ist sie?</i> Yōko (aus dem Off): <i>Wer?</i> Yū (aus dem Off): <i>Wer ist sie?</i> Unhold: <i>“Das wirst du büßen.”</i> Yū: <i>“Verpisst euch!”</i>	Bei Text-Einblendung ist Trommelschlag zu hören. Prügel-Geräusche. Geräusche von Körpern, die auf Gerümpel fallen.	Text-Einblendung: <i>Kapitel 4: Sasori</i> Großaufnahme von Yūs staunendem Gesicht. Halbtotale im Wechsel mit Nahaufnahmen der Gesichter von Yū und Yōko. Mehre Körper, die durch die Gegend fliegen.	01:29:27
4	Yōko wendet ihre Aufmerksamkeit nun voll und ganz Sasori zu. Yū setzt sich eine Sonnenbrille auf, um seine Augen zu verdecken. Yōko stellt sich vor und Yū ist gezwungen, sich eine Identität auszudenken. Yūs Freunde	Yōko (aus dem Off): <i>Wer bist du?</i> Yōko: <i>“Vielen Dank! Sie haben mir so geholfen! War das cool!”</i> Yū: <i>“Keine Ursache! Bei solchen Memmen...”</i> Yōko: <i>“Sie haben mir geholfen. Ich heiße Yōko. Wirklich vielen Dank! Wie heißen Sie?”</i>	Gitarren-Musik, Jubeln. Chor-Musik	Halbtotale: Yōko ist von hinten zu sehen und dreht sich in die Kamera. Großaufnahme Yū. Großaufnahme Yōko. Großaufnahme Yū. Halbtotale. Großaufnahme Yū. Schuss-Gegenschuss: Yū und Yōko. Halbtotale.	01:30:20

	ermutigen ihn, Yōko zu küssen.	Yūs Freunde: "Sasori!" Yū: "Ich... Ich heiße Sasori. Freut mich." Yōko: "Sasori?" Yū: "Ja, Sasori. Merk dir das, Kleines." Yōko: "Ja." Yūs Freunde: "Mach schon. Küss sie!"		Nahaufnahme Yū. Nahaufnahme Yōko. Großaufnahme Yū.	
5	Yōkos Rock weht hoch. Yū bekommt seine erste Erektion. Er ist kurz aus dem Konzept gebracht, dann küsst er Yōko, die ganz erschrocken ist.	Yū (aus dem Off): <i>Da blies der Wind Yōkos Rock hoch.</i> Schaut auf seine Erektion. <i>Er stand! Zum ersten Mal. Wie peinlich.</i> Yūs Freunde: "Mach schon." Yū: "Du bist eine Süße. Ich mag dich." <i>Küsst Yōko "Bis dann."</i>	Chor-Musik. Pauken-Schlag. Yū stammelt. Violinen-Musik.	Fullshot Yōko. Detailaufnahme Yūs anschwellender Schritt. Detailaufnahme Yūs erschrockenes Gesicht. Fullshot Yōko. Nahaufnahme Yū. Schuss- Gegenschuss Yū und Yōko. Detailaufnahme Yū küsst Yōko. Detailaufnahme Yōko steht verdattert da. Halbtotale Yū läuft an seinen Freunden vorbei davon. Detailaufnahme Yōko seufzt.	01:31:0 8
6	Yū rennt zurück in die Kirche um vor der Marien-Statue zu berichten, dass er seine Maria gefunden	Yū: "Endlich, endlich wurden meine Gebete erhört!" Yōko (aus dem Off): <i>Was ist das für ein Gefühl?</i>	Violinen-Musik, das Geräusch sehr eiliger Schritte auf Asphalt. Gezwitscher des Wellensittichs.	Halbtotale: Yū rennt im Zeitraffer auf das Eingangportal der Kirche zu. Er verliert dabei	01:31:5 5

	hat. Koike lauscht diesem Bericht, weil sie die Kirche verwanzt hat. Yōko läuft verwirrt und wie in Trance durch die Stadt, sie stößt mit Passanten zusammen. In einem Restaurant überschüttet sie sich mit Tee, weil sie geistig abwesend ist.	<i>So habe ich mich noch nie gefühlt. Wie nennt man dieses Gefühl?</i>	Geräusch von Anrempeln.	den Hut. Gezoomte Nahaufnahme: Kamera fährt auf das Gesicht der Marien-Statue zu. Nahaufnahme: Yū faltet die Hände vor dem Altar zum Gebet. Detailaufnahme: Gesicht der Marienstatue. Halbnahaufnah me: Koike und ihre Assistentinnen lauschen. Detailaufnahme: Koikes Gesicht. Amerikanische Einstellung: Yōko stößt mit einem Passanten zusammen. Halbnahaufnah me: Yōko sitzt in einem Restaurant und trinkt ein Heißgetränk. Nahaufnahme: Yōko bemerkt ihr Malheur.	
7	Yū bestaunt seine Erektion. Yōko kommt heim und fällt aufs Bett. Yū will Yōko fotografieren. Yū starrt stolz auf den Schatten seiner	Yū (aus dem Off): <i>Ich hatte meine erste Erektion.</i> Yōko (aus dem Off): <i>Was ist das für ein Gefühl? Mein Herz tut weh.</i> Yū (aus dem Off): <i>Das erste</i>	Violinen-Musik und Chor. Das Geräusch von Yōko, die auf die Kissen in ihrem Bett fällt. Yū jubelt.	Detailaufnahme: Yūs Erektion spannt in seiner Hose. Amerikanische Einstellung: Yū starrt auf die Beule in seiner Hose (Erinnert an die Duell- Stellung im	01:32:2 4

	Erektion und jubelt.	<i>Höschen, das ich fotografieren wollte!</i> Yū (aus dem Off): <i>Das ist ein Ständer. Die Erektion eines Mannes! Heißt das Mannsein? Geschafft! Ich hatte es geschafft. Endlich!</i>		Western). Lässt sich auf den Schreibtischstuhl fallen. Kamera zoomt in Nahaufnahme von Yūs Gesicht. Halbnahaufnahme von Yōko, die ihr Zimmer betritt und aufs Bett fällt. Nahaufnahme von Yū. Detail-Aufnahme: Yū schließt die Augen. Fullshot: Yōkos Rock wird hochgeweht. Halbnahaufnahme: Yū zieht seine Hose herunter. Nahaufnahme: Yūs lächelndes Gesicht von unten. Es wird teilweise vom Schatten seiner Erektion verdeckt. Nahaufnahme von Yūs Gesicht, während er jubelt, aus unterschiedlichen Blickwinkeln.	
8	Yōko liegt nachdenklich im Bett. Sie stellt sich Sasori als Vampir vor. Yōkos Hand	Yōko (aus dem Off): <i>Wer bist du?</i> Yū (aus dem Off): <i>Wer ist sie?</i>	Chor-Gesang. Projektoren-Rattern. Sasori öffnet ihren Mantel mit einem flatternden Geräusch.	Nahaufnahme von Yōkos Gesicht auf dem Kopfkissen. Nahaufnahme von Yūs Gesicht auf dem	01:33:12

wandert
zwischen ihre
Beine.
Yōko hört
beschämt auf zu
masturbieren.

Rascheln von
Bettwäsche.

Kopfkissen.
Die Kamera
fährt Yūs Körper
hinunter zu der
Beule in seiner
Hose.
Die Kamera
fährt Yōkos
Körper hinunter,
sie dreht sich
von der Kamera
weg.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht, sie hält
ein Kruzifix in
den Fingern.
Kamera fährt zu
dem Tattoo auf
ihrem rechten
Oberarm.

Körniger Film.
Halbnahaufnah
me: Eine Tür mit
zwei Flügeln
geht auf und
eine
schattenhafte
Gestalt betritt
das Zimmer.
Halbnahaufnah
me von Yōko, die
das Kruzifix
abwehrend der
Gestalt
entgegenstreckt.
Halbnahaufnah
me: Sasori öffnet
ihren Mantel wie
Flügel und
entblößt
Vampirfänge in
ihrem Mund.
Halbnahaufnah
me: Yōko lässt

das Kruzifix
sinken.
Sasori küsst
Yōko.
Nahaufnahme
während der
Prügelei: Yōko
und Sasori
küssen sich.
Halbnahaufnahme: Yōko fängt
an zu
masturbieren.
Detailaufnahme:
Yōkos Hand in
ihrem Schritt.
Detailaufnahme:
Yōkos Gesicht.

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Yōko verlässt die Kirche, Kaori bleibt. Koike folgt Yōko.	Kaori: "Yōko, geh schon mal vor." Yōko: "Viel Erfolg!" Yōko (aus dem Off): <i>Viel Erfolg, Kaori.</i>	Menschen verlassen den Gottesdienst und das Geräusch ihrer Schritte hallt durch die Kirche.	Halbtotale: Kaori, Yōko, Tetsu und Koike sind kurz gleichzeitig im Bild. Nahaufnahme Tetsu. Nahaufnahme von Yōko.	01:21:46
2	Kaori ist allein mit Tetsu. Währenddessen geht Yōko rauchend durch die Stadt. Koike Aya hat ein Abhörgerät unter dem trennenden Schirm im Beichtstuhl angebracht. Koike hört lachend dem	Kaori: "Bitte lass mich beichten. Bitte." Tetsu: "Gut" Kaori: "Ich möchte noch mal von vorne mit dir anfangen. Ich bin eine törichte Frau. Ich bin hoffnungslos. Das weiß ich. Aber ich möchte	Verkehrslärm. Kaoris Schritt hallt dumpf, als sie zu Tetsu vor den Altar steigt. Violinen-Musik.	Halbnahaufnahme der rauchenden Yōko. Koike folgt im Hintergrund. Detailaufnahme: Koike hält sich den Finger ans Ohr und lauscht. Nahaufnahme: Tetsu. Nahaufnahme von Kaori. Nahaufnahme von Tetsu, seine	01:22:01

Gespräch zu,
während sie
Yōko verfolgt.
Tetsu versucht
sich dem
Gespräch mit
Kaori zu
entziehen.

es noch mal
versuchen.”
Kaori: Seit
unserer
Trennung rückt
Gott mir immer
ferner. Durch
dich habe ich
Gott gespürt.
Dieses Gefühl
verliere ich.
Gott bedeutet
mir etwas. Du
bedeutest mir
etwas. Ich bin
töricht. Kannst
du mir nicht
vergeben?
Tetsu: “Dies ist
keine Beichte
vor Gott.”
Kaori: “Du...”
Tetsu: “Hier
bekennt man
sich Gott.”

Augen glänzen
feucht.
Halbnahaufnah
me von Kaori
und Tetsu, die
sich beide
ansehen, das
Kreuz ist
zwischen ihnen.
Nahaufnahme
von Kaori.
Halbtotale von
Yōko, die durchs
Viertel läuft.
Kamera
schwenkt nach
links, Yōko läuft
rechts aus dem
Bild und Koike
läuft links ins
Bild.
Detailaufnahme:
Das Abhörgerät
unter dem Tisch
im
Beichtzimmer.
Halbtotale von
oben: Tetsu ist
von vorne zu
sehen und Kaori
von hinten.
Amerikanische
Einstellung:
Koike lacht still.
Detailaufnahme:
Tetsus
geschlossene
Augen.
Detailaufnahme:
Kaoris Gesicht
von der Seite.
Amerikanische
Einstellung:
Koike ist
sichtlich
amüsiert.

				Detailaufnahme: Kaoris Gesicht von der Seite. Detailaufnahme: Tetsus geschlossene Augen. Nahaufnahme: Koikes lachendes Gesicht. Nahaufnahme: Tetsu erhebt sich. Detailaufnahme: Kaoris Augen. Nahaufnahme: Tetsu. Detailaufnahme: Tetsus Gesicht.	
3	Tetsu verlässt den Beichtstuhl. Es kommt zum Streitgespräch zwischen Tetsu und Kaori. Kaori will mit Tetsu reden, Tetsu sagt, sie solle mit Gott reden.	Kaori: "Tu nicht so unbeteiligt! Du bist ein Mann! Weißt du noch? Du hast gesagt, ich gefalle dir." Tetsu: "Dies ist eine Kirche. Ich bin Priester." Kaori: "Verzeihung, Pater. Aber ich sehne mich so nach dir. Ich kann mir einfach nicht helfen. Ich möchte in deinen starken Armen liegen. Ich kann an nichts anderes denken. Kannst du mir vergeben?"	Violinen-Musik. Geräusch der aufgehenden Tür.	Nahaufnahme: Die Tür des Beichtzimmers. Halbtotale: Kirchenbänke und Kirchenschiff. Wieder ein Kreuz zwischen Kaori und Tetsu. Nahaufnahme Kaori und Tetsu im Wechsel. Kaori läuft zu Tetsu. Detailaufnahme: Gesicht Kaori. Detailaufnahme: Gesicht Tetsu. Halbnahaufnah me: Tetsu dreht Kaori in Richtung des Kreuzes. Die Kamera dreht sich mit.	01:23:2 8

		Tetsu: "Bete zu Gott."			
		Kaori: "Das werde ich! Vergibst du mir?"			
		Tetsu: "Gott vergibt alles."			
		Kaori: "Vergib mir, ja?"			
		Tetsu: "Nicht zu mir, zu Gott!"			
		Kaori: "Pater!"			
4	Tetsu legt die Priester-Tracht ab. Kaori fällt Tetsu um den Hals und wird physisch. Tetsu stößt Kaori wiederholt von sich weg. Schließlich wird Kaori sehr wütend.	Kaori: "Pater! Pater!" Tetsu: "Was ist?" Kaori: "Wie schön! Du antwortest mir. Hast du noch ein wenig Zeit?" Tetsu: "Die Beichte ist vorbei." Kaori: "Jetzt tu nicht so unbeteiligt!" Tetsu: "Ich bin Priester im Dienst des Herrn!" Kaori: "Wie ich das vermisst habe." Tetsu: "Hör auf. Dies ist eine Kirche!" Kaori: "Dann treffen wir uns draußen." Tetsu: "Geh. Geh bitte." Kaori: "Verzeihung. Verzeihung."	Violinenmusik.	Halbnahaufnahme: Tetsu verlässt das Kirchenschiff und betritt einen Nebenraum. Habtotale: Kaori betritt ebenfalls den Nebenraum. Halbnahaufnahme: Wieder ein Kreuz zwischen den beiden. Nahaufnahme: Gesicht von Kaori. Nahaufnahme: Gesicht von Tetsu. Halbnahaufnahme: Kaori fällt Tetsu um den Hals, sie beide sind jetzt links vom Kreuz. Nahaufnahme: Gesichter von Kaori und Tetsu. Halbnahaufnahme: Tetsu stößt Kaori zurück, sie steht jetzt wieder rechts	01:24:10

		Tetsu: "Das ist unrein!" Kaori: "Unrein?"		vom Kreuz. Nahaufnahme von Kaori. Schuss-Gegenschuss Tetsu. Detailaufnahme: Gesichter von Kaori und Tetsu sind nah beieinander. Halbnahaufnahme: Tetsu stößt Kaori wieder von sich weg. Detailaufnahme: Tetsus Gesicht. Detailaufnahme: Kaoris Gesicht.	
5	Kaori drängt Tetsu aus der Kirche. Kaori wird von Tetsu weggezogen. Tetsu steigt in seinen Wagen und fährt weg.	Tetsu: "Hör auf. Hör auf. Achtung..." Kaori: "Tetsu, ich leide. Ich liebe dich!" Tetsu: "Hör auf." Kaori: "Ich liebe dich!" Umherstehende : "Was tun Sie denn da?" Kaori: "Nicht! Tetsu, Tetsu! Tetsu, ich liebe dich! Ich liebe dich! Tetsu, ich liebe dich."	Ein knallendes Geräusch, als sich die Flügel der Kirchentür schlagartig öffnen. Das Geräusch rennender Schritte. Gerangel.	Halbnahaufnahme: Die Kirchentür springt auf. Halbnahaufnahme: Tetsu fällt auf den Rasen vor der Kirche. Nahaufnahme: Kaori wälzt sich auf Tetsu. Halbnahaufnahme: Mehrere Männer kommen angelaufen und ziehen Kaori von Tetsu weg. Full Shot: Tetsu hilft sich selbst auf die Beine und läuft davon. Halbtotale: Kaori ringt mit den Männern, die sie festhalten.	01:24:53

				Halbtotale: Tetsu steigt in seinen Wagen. Nahaufnahme: Kaori ist verzweifelt. Halbtotale: Tetsus Wagen fährt davon. Detailaufnahme von Kaori.	
6	Kaori verfolgt Tetsus Wagen und rammt diesen. Kaori rammt den verzweifelte Tetsu wiederholt.. Tetsus Wagen überschlägt sich und landet im Fluss.	Kaori: "Tetsu! Geh nicht! Geh nicht! Warte!" Tetsu: "Was..." Kaori: "Tetsu!" Tetsu: "Hör auf! Hör auf! Lass das!" Kaori: "Ich liebe dich." Tetsu: "Hör auf!" Kaori: "Ich liebe dich." Tetsu: "Hör auf damit! Du sollst aufhören!"	Motorengeräusche . Musik. Das scheppernde Geräusch von zwei Auto, die kollidieren. Bremsen quietschen.	Halbnahaufnah me von Tetsu durch die Windschutzsche ibe seines Wagens. Nahaufnahme von Tetsu durch die Windschutzsche ibe seines Wagens. Totale: Kaoris Wagen folgt Tetsu. Nahaufnahme: Tetsu. Nahaufnahme Kaori. Nahaufnahme: Tetsu. Halbnahaufnah me: Kaori. Halbtotale: Kaori rammt immer wieder Tetsus Wagen. Nahaufnahme: Tetsu. Detailaufnahme von Kaoris Gesicht. Sie ist jetzt auf einer Höhe mit Tetsu. Nahaufnahme	01:25:1 9

				von Tetsu. Nahaufnahme von Kaori. Halbnahaufnahme: Kaori rammt Tetsu von der Seite. Nahaufnahme von Kaori. Nahaufnahme von Tetsu. Nahaufnahme von Kaori. Nahaufnahme von Tetsu. Nahaufnahme von Kaori. Nahaufnahme von Tetsu. Totale: Tetsu fährt über eine Rampe und überschlägt sich.	
7	Kaori steigt aus ihrem Wagen. Tetsu ist wütend. Kaori springt zu Tetsu ins Wasser und beide liegen lachend in den Armen des Anderen.	Tetsu: "Was soll das, nach so langer Zeit? Wie kann man so egoistisch sein?"	Geräusch der Autotür, die zugeschlagen wird. Tetsu keucht nach Luft. Das Geräusch von Wellen. Kaori lacht. Tetsu lacht ebenfalls.	Halbtotale: Kaori schließt die Tür ihres Wagens mit einem Fußtritt. Nahaufnahme: Kaoris Gesicht. Halbnahaufnahme: Tetsu befreit sich schwimmend aus dem Wrack seines Wagens. Halbtotale: Tetsu schreit Kaori an. Kaori zieht ihre Schuhe aus und läuft auf Tetsu zu, der ängstlich zurückweicht. Halbnahaufnahme: Kaori fällt	01:26:2 0

Tetsu um den Hals. Beide lachen.

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Der Kellner stellt die Weingläser auf den Tisch. Yū und Tetsu warten am Tisch. Kaori taucht zunächst allein auf, dann kommt Yōko auch herein. Yōko erkennt Yū und ist gar nicht begeistert.	Yū (aus dem Off): <i>Aber es wurde immer schlimmer. Der größte Albtraum wurde noch am selben Abend wahr. Es kotzte mich an. Ausgerechnet sie!</i> Tetsu: "Da ist sie. Na los..." Tetsu: "Es ist Kaori. Du hast sie bestimmt vermisst." Yū: "Wir sind uns neulich begegnet." Tetsu: "Was? Wirklich? Setz dich." Kaori "Ein Restaurant mit Erinnerungen... Ich bin so glücklich, dass wir alle wieder zusammen sind." Yū (aus dem Off): <i>Da kam noch jemand angelaufen.</i> Kaori: "Du bist zu spät." Yū (aus dem Off): <i>Es war...</i> Kaori: "Viel zu	Irgendwo im Hintergrund unterhalten sich Menschen. Im Restaurant wird Musik gespielt. Paukenschlag als Yū Yōko erkennt.	Detailaufnahme: Der Kellner stellt Weingläser auf den Tisch. Halbnahaufnahme: Tetsu und Yū sitzen an einem Tisch. Detailaufnahme: Yūs Gesicht. Halbtotale: Kaori läuft winkend in den Raum. Halbnahaufnahme: Tetsu und Yū stehen von ihren Plätzen auf. Halbnahaufnahme: Kaori kommt vor dem Tisch zum Stehen. Halbnahaufnahme: Yū und Tetsu. Halbtotale: Yōko kommt in den Raum gerannt. Detailaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Halbnahaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Halbnahaufnahme von Yū und Tetsu.	01:46:48

		spät.” Yōko: “Entschuldigung.” Tetsu: “Hallo. Ich bin Tetsu.” Yōko: “Ich bin Yōko.” Kaori: “Das ist Yōko.” Yōko: “Scheiße...” Tetsu: “Stell dich vor.” Yū: “Ich bin Yū.” Kaori: “Setzen wir uns? Was ist denn?” Yōko: “Schön, dich kennenzulernen .”		Nahaufnahme: Yōko erkennt Yū.	
2	Tetsu und Kaori machen eine Verkündigung. Sie wollen heiraten. Yū und Yōko sind beide nicht begeistert. Yū, weil sein Vater aufhört, Priester zu sein und Yōko, weil Yū so zu ihrem Bruder wird.	Tetsu: “Also dann... Yōko, es gibt etwas, das wir dir und Yū sagen wollen. Ich denke, es ist besser, das gleich zu sagen. Du doch auch?” Tetsu: “Also, es ist so, dass wir heiraten wollen.” Yōko (aus dem Off): <i>Der da wird mein Bruder?</i> Yū: “Aber du bist Priester. Du kannst nicht heiraten.” Tetsu: “Ich überlege, aufzuhören. Ich	Lounge-Musik im Hintergrund.	Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Yū. Halbtotale von ganzen Tisch. Nahaufnahme von Yūs überraschtem Gesicht. Nahaufnahme von Tetsus Gesicht. Detailaufnahme n der Gesichter der restlichen anwesenden. Nahaufnahme: Yōko steht auf, um auf die Toilette zu gehen.	01:47:4 8

werde wieder
einfacher Christ.
Für sie.”
Yū: “Geht das?”
Tetsu: “Bevor
der Vatikan
nicht zustimmt,
zumindest nicht
offiziell. Aber
jemand wie ich
kann nicht
Priester sein.
Trotzdem will
ich nicht wie
früher ein
Versteckspiel
spielen.”

Kaori: “Yū ist im
Juli geboren,
oder? Und du
im Dezember?
Dann bist du
seine kleine
Schwester.”

3	Yōko entschuldigt sich, um den Raum zu verlassen. Sie ruft Sasori an. Yū bemerkt, dass sein Handy vibriert und verlässt ebenfalls den Raum. Koike Aya hört das Gespräch ab. Yū versucht sich auf der Toilette zu beruhigen.	Yōko: “Ich geh zur Toilette.” Tetsu: “Nanu? Hab ich was Falsches gesagt?” Kaori: “Nein, nein.” Tetsu: “Vielleicht kommt es zu plötzlich.” Yū (aus dem Off): <i>Yōko ruft an! Das war mir sofort klar. Sie ruft nach Sasori!</i> Tetsu: “War es zu früh?”	Yōkos Schritte auf Parkett. Das Vibrieren von Yūs Handy. Verkehrslärm.	Halbnahaufnah me: Yōko läuft an einem dekorierten Weihnachtsbau m vorbei und hält sich ihr Handy ans Ohr. Nahaufnahme von Yū. Detailaufnahme: Yū fast an seine Hosentasche, wo sein Handy vibriert. Nahaufnahme: Yū entschuldigt sich ebenfalls und steht auf. Nahaufnahmen: Tetsu und Kaori.	01:49:0 2
---	--	---	--	---	--------------

Yū (zum Spiegel
in der Toilette):
"Und jetzt?"
Yū (aus dem
Off): *Beruhige
dich. Beruhige
dich!*

Halbtotale:
Koikes Wagen
steht mit
blinkenden
Warnlichtern am
Straßenrand.
Detailaufnahme
der
Autoscheinwerfe
r.
Halbnahaufnah
me: Koike und
ihre
Assistentinnen
sitzen auf der
Rückbank des
Busses.
Detailaufnahme:
Koikes Gesicht.
Detailaufnahme:
Waschbecken in
der Toilette.
Nahaufnahme:
Yōko hält sich
das Telefon ans
Ohr.
Nahaufnahme:
Yū geht ans
Telefon.

4	Er geht mit verstellter Stimme ans Telefon. Yōko klagt ihm ihr Leid. Yū ermahnt zur Empathie mit Perversen. Yōko lässt sich überzeugen.	Yū: "Hallo?" Yōko: "Sasori?" Yū: "Ja. Was gibt's denn?" Yōko: "Entschuldigen Sie die Störung. Ich ziehe demnächst in Ihre Gegend." Yū: "Wirklich? Wie schön!" Yōko: "Es ist wegen meiner Mutter. Sie macht das immer so,	Klaviermusik.	Nahaufnahme: Yōko hält sich das Telefon ans Ohr. Nahaufnahme von Yū, der sich sein Telefon ans Ohr hält. Detailaufnahme von Yōko, die sich ihr Telefon ans Ohr hält. Nahaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Schuss-	01:49:3 7
---	---	--	---------------	--	--------------

aber...
Verzeihen Sie
den plötzlichen
Anruf."
Yū: "Das macht
nichts."
Yōko: "Ich sitze
gerade mit
meiner neuen
Familie im
Restaurant. Sie
sind so..."
Yū: "Sie sind
so..."
Yōko: "So
widerlich! Mein
neuer Vater und
Bruder.
Besonders der
Bruder ist das
Letzte."
Yū: "Das
Letzte..."
Yōko: "Er läuft
mir ständig
hinterher. Wie
ein Stalker! Und
mit dem muss
ich
zusammenleben
. Mit diesem
Perversen!"
Yū:
"Perversen..."

Yū: "Hallo?
Yōko? Ich hab
dir doch neulich
gesagt, auch
Perverse haben
ihre Gründe.
Auch wir sind
für andere
lesbisch und
pervers. Dieser
Perverse hat

Gegenschuss: Yū
und Yōko.
Splitscreen:
Nahaufnahme
von Yū und
Nahaufnahme
von Yōko.
Bild teilt sich
erneut: In der
unteren
Bildhälfte ist
eine
Detailaufnahme
von Koike zu
sehen, die das
Gespräch
abhört.
Koike wird
wieder
ausgeblendet:
Splitscreen mit
Nahaufnahmen
von Yū und
Yōko.

sicher Gründe,
dich zu
beobachten.
Aber... - Hör gut
zu. Bestimmt...
bemüht er sich,
Bruder zu sein.
Du bist
immerhin seine
neue Schwester.
Das heißt, er
wusste das
schon.
Bestimmt ist
das der Grund.
Er wusste schon
vorher von dir.
Er wollte dich
nicht belästigen.
Er hat dich als
Schwester
gesehen, wie ein
Bruder. Er
wusste, dass er
dein Bruder
wird. Er scheint
ernsthaft zu
sein.”
Yōko:
“Vielleicht hab
ich es
missverstanden.
”

5	Yū/Sasori fragt, ob Yōko ihn liebt. Ringt ihr ein Versprechen ab. Beide kehren an den Tisch zurück, man sieht Koike Aya grinsen.	Yū: “Liebst du mich?” Yōko: “Ich liebe dich.” Yū: “Dann versprich mir was. Kannst du ihn wie einen Bruder behandeln?” Yōko: “Ja.” Yū: “Antworte deutlich.”	Langsame Klaviermusik. Koike Aya lacht.	Nahaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Koike. Totale: Der Wagen in dem Koike sitzt.	1:51:30
---	--	--	--	---	---------

		Yōko: "Ja!" Yū: "Ich liebe dich." Yōko: "Ich dich auch." Yū: "Du hältst doch dein Versprechen? Also dann... Melde dich wieder, wenn was ist." Yōko: "Ja. Vielen Dank, Sasori." Yū: "Bis dann."		Halbnahaufnahme: Koike und ihre Assistentinnen.	
6	Wieder am Tisch im Restaurant. Sie essen. Yōko kehrt zurück.	Tetsu: "Willst du nicht nach ihr sehen?" Kaori: "Sie kommt schon klar." Yōko: "Entschuldigt." Kaori: "Siehst du?" Yōko: "Ich bin Yōko Ozawa. Freut mich." Yū: "Ebenfalls." Yū (aus dem Off): <i>Geschwister! Es war verrückt.</i>	Gabel auf dem Teller. Die Hintergrundmusik im Restaurant.	Nahaufnahme von Yū. Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Yū. Halbtotale des Restaurants. Nahaufnahme von Yōko. Nahaufnahme von Yū.	01:52:12

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Yōko stürmt aus dem Bus. Yū hält sich den Kopf und läuft Yōko hinterher. Yōko läuft den Deich aufwärts. Yōko läuft an der brandenden See entlang.	Yū ruft Yōkos Namen.	Meeresrauschen. Der zweite Satz von Beethovens 7. Symphonie.	Halbtotale: Der bemalte Bus vor dem Meer. Totale: Yū läuft den Strand entlang. Nahaufnahme: Yū rappelt sich auf. Fullshot: Yū	02:52:00

				taumelt aus dem Bus. Totale: Yōko läuft einen Hügel hinauf. Totale: Yōko läuft die Dünen entlang. Totale: Yū läuft den gleichen Hügel hinauf. Halbtotale: Yōko läuft vor Yū davon. Halbnahaufnahme: Yōko läuft den Strand entlang, man sieht die Wellen im Hintergrund. Wird von Yū zu Fall gebracht.	
2	Yū hat Yōko eingeholt und ringt sie zu Boden. Streiten über den Begriff "Perverser" und was es bedeutet, dass Yū einer ist. Yōko reißt sich los und ist oben.	Yōko: "Lass mich los. Perverser!" Yū: "Na und?" Yōko: "Perverser!" Yū: "Ist das so was Schlechtes?" Yōko: "Du kapiert gar nichts." Yū: "Kehr zurück in diese Welt!" Yōko: "Welche Welt?" Yū: "Diese Welt. Die Realität!" Yōko: "Du meinst, deine Welt. Meine Welt ist viel..." Yū: "Ich bin	Fallende Körper im Sand. Beethoven wird lauter.	Halbtotale: Yū und Yōko rangeln auf dem Boden. Halbnahaufnahme: Yū und Yōko. Nahaufnahme: Die Gesichter von Yū und Yōko. Halbnahaufnahme: Yōko stößt Yū von sich und rollt sich auf ihn.	02:52:30

pervers! Ja, ich
 bin pervers.
 Eine wie du..."
 Yōko: "Wie
 redest du mit
 mir?"
 Yū: "Aus deiner
 Sicht..."
 Yōko: "Nicht
 nur meiner!
 Egal für wen,
 ihr seid für
 jeden Perverse."
 Yū: "Für jeden?
 Für die
 sogenannten
 anständigen
 Leute vielleicht!
 Hör mir zu. Ich
 glaube, du bist
 auch nicht
 jemand, den alle
 akzeptieren.
 Aber ich will
 nicht, dass du in
 dieser Sekte
 bist. Bleib hier."
 Yōko: "Lass
 mich!"
 Yū: "Nein."
 Yōko: "Lass
 mich. Lass mich
 los!"
 Yū: "Nein!"
 Yōko: "Lass
 mich los!"

3 Kennst du
 Korinther 13?

Yōko: "Kennst
 du die
 Korinther,
 Kapitel 13?"
 Yū: "Nein."
 Yōko: "Das
 Hohelied der
 Liebe. Wenn ich
 in den Sprachen
 der Menschen

Beethoven ist jetzt
 lauter als die
 Wellen.

Detailaufnahme
 von Yōkos
 Gesicht.

02:53:3
 6

und Engel
redete, hätte
aber die Liebe
nicht, wäre ich
dröhnendes Erz
oder eine
lärmende
Pauke. Und
wenn ich
prophetisch
reden könnte
und alle
Geheimnisse
wüsste und alle
Erkenntnis
hätte, hätte aber
die Liebe nicht,
wäre ich nichts.
Und wenn ich
meine ganze
Habe
verschenkte
und wenn ich
meinen Leib
dem Feuer
übergäbe, hätte
aber die Liebe
nicht, nützte es
mir nichts. Die
Liebe ist
langmütig, die
Liebe ist gütig.
Sie ereifert sich
nicht, sie prahlt
nicht, sie bläht
sich nicht auf.
Sie handelt
nicht ungehörig,
sucht nicht
ihren Vorteil,
lässt sich nicht
zum Zorn
reizen, trägt das
Böse nicht nach.
Die Liebe hört
niemals auf.

Prophetisches
Reden hat ein
Ende,
Zungenrede
verstummt,
Erkenntnis
vergeht. Denn
Stückwerk ist
unser
Erkennen,
Stückwerk
unser
prophetisches
Reden. Wenn
aber das
Vollendete
kommt, vergeht
alles Stückwerk.
Als ich ein Kind
war, redete ich
wie ein Kind,
dachte ich wie
ein Kind und
urteilte wie ein
Kind. Als ich ein
Mann wurde,
legte ich ab, was
Kind an mir
war. Jetzt
schauen wir in
einen Spiegel
und sehen nur
rätselhafte
Umrisse, dann
aber schauen
wir von
Angesicht zu
Angesicht. Jetzt
erkenne ich nur
unvollkommen,
aber dann
werde ich durch
und durch
erkennen, so
wie auch ich
durch und

		durch erkannt worden bin. Für jetzt bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei. Doch am Größten unter ihnen ist die Liebe.””			
4	Yōko spricht wieder Yū an. Sie haben ein Streit Gespräch über Kirche und Zero-Church. Was ist besser, was ist schlimmer? Yū wälz sich wieder nach oben.	Yōko: “Nicht mal das kennst du. Weil du bei diesem geilen Priester gelebt hast, hast du die Bibel nicht erfasst. Ist dir das klar? Du weißt nichts von Gott.” Yū: “Du nennst meinen Vater einen geilen Priester?” Yōko: “Genau. Inzwischen ist er allerdings in Behandlung.” Yū: “Egal was er gemacht hat, so nennst du ihn nicht!” Yōko: “Hast du jemals über Gott nachgedacht, als du bei ihm gelebt hast?” Yū: “Lass uns mit Leuten von der Kirche reden. Wenn du so sehr bei Gott sein willst, lass uns zusammen	Beethoven. Das Rauschen der Wellen ist wieder lauter.	Detailaufnahme von Yōkos Gesicht. Halbnahaufnah me: Yōko sitzt auf Yū. Detailaufnahme von Yōkos Gesicht. Halbnahaufnah me: Yū ringt sich nach oben. Halbtotale: Yū fesselt Yōko. Man sieht die Wellen im Hintergrund.	02:56:1 2

in der Kirche
über Gott
reden.”
Yōko: “Ich bin
jetzt in der
Zero-Kirche.”
Yū: “Das ist
keine Kirche
Gottes. Das sind
Betrüger.”
Yōko: “Du etwa
nicht?”
Yū: “Ich bin
pervers, aber
kein Betrüger!
Ich bin ein
anständiger
Perverser.
Wenn du dich
nach Gott
sehnst, such dir
Buddha,
Mohammed
oder Jesus aus.
Aber lass dich
nicht mit der
Zero-Kirche ein.
Von Buddha,
Mohammed und
Jesus trennen
sie Welten. Das
sind Lügner.”
Yōko: “Lügner.”
Yū: “Warum?”
Yōko: “Lügner,
Lügner!”
Yū: “Warum?”
Yōko: “Du bist
es, der gelogen
hat. Du hast
dich als Sasori
verkleidet,
Unterwäsche
geklaut und
nichts davon
gebeichtet.

Perverser!"
 Yū: "Okay, ich
 bin ein feiger
 Lügner. Ich sag
 dir trotzdem, du
 wirst betrogen!"

Yū: "Ich
 schwöre, ich
 hole dich von
 denen zurück."
 Yōko: "Lass
 mich los! Lass
 los."
 Yū: "Ich hol dich
 da raus, Yōko."
 Yōko: "Lass
 mich los! Lass
 los!"
 Yū: "Ich hol dich
 da raus!"
 Yōko: "Lass los!
 Du spinnst
 wohl? Lass los!
 Lass los!"

5	Sie sitzen wieder im Bus. Yū starrt ins Leere. Dann hebt Yū die Bibel auf und liest den Korinther. Yōko wacht auf. Sie sehen sich schweigend an. Yōko will ans Meer. Sie verspricht, nicht wegzurennen.	Yū: "Korinther, Kapitel 13..." Yū: "...hätte aber die Liebe nicht, wäre ich nichts. Und wenn ich meine ganze Habe verschenkte und wenn ich meinen Leib dem Feuer übergäbe, hätte aber die Liebe nicht, nützte es mir nichts. Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig. Sie ereifert sich nicht, sie prahlt	Wellenrauschen. Windpfeifen.	Halbtotale: Yū und die gefesselte Yōko sitzen wieder im Bus. Der Tag ist angebrochen. Detailaufnahme: Yōkos gefesselte Hände. Detailaufnahme: Das Gesicht der schlafenden Yōko. Detailaufnahme: Das Gesicht von Yū, der Yōko ansieht. Halbtotale: Yū betrachtet die Bibel vor sich auf dem Boden	02:58:1 3
---	--	--	---------------------------------	--	--------------

nicht, sie bläht
sich nicht auf.
Sie handelt
nicht ungehörig,
sucht nicht
ihren Vorteil,
lässt sich nicht
zum Zorn
reizen, trägt das
Böse nicht nach.
Sie freut sich
nicht über das
Unrecht,
sondern erfreut
sich an der
Wahrheit. Sie
erträgt alles,
glaubt alles,
hofft alles, hält
allem stand. Die
Liebe hört
niemals auf.”
Yōko: “Ich
möchte raus,
das Meer sehen.
Ich lauf nicht
weg. Ich
versprech’s.”

und hebt sie auf.
Nahaufnahme:
Frontalansicht
von Yū, der in
der Bibel liest.
Nahaufnahme
von Yōko, die
aufwacht.
Seitliche
Nahaufnahme
von Yū (aus
Yōkos Sicht).
Nahaufnahme
von Yōko.
Nahaufnahme
von Yū.
Nahaufnahme
von Yōko.
Nahaufnahme
von Yū.
Nahaufnahme
von Yōko.

6	Sie gehen aus dem Bus. Starren sitzend aufs Meer. Die Autos der Zero-Church kommen angefahren.	Wellenrauschen und Wind. Sinnliche Gitarrenmusik. Geräusch von Reifen auf Sand.	Halbnahaufnahme: Yū und Yōko steigen aus dem Bus. Totale: Yū und die gefesselte Yōko gehen auf die Wellen zu. Nahaufnahme: Yōko und Yū sind von der Seite zu sehen, im Hintergrund sieht man verschwommen Windräder. Halbtotale: Yū und Yōko sind	03:00:24
---	--	---	---	----------

von hinten zu sehen, wie sie auf den Horizont starren.
Halbtotale: Yōko und Yū sitzen im Vordergrund des Bilder, hinter einer Düne kommt ein Van angefahren. Mehrere Autos folgen.

Nr	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Yū nimmt eine Sporttasche von seinen Freunden entgegen. Rezipiert Korinther im Off. Man sieht, was in der Tasche ist: Waffen. Yū schaut die Miniatur der Marien-Statue an.	Senpai: "Willst du's wirklich tun?" Yū: "Ja." Takahiro: "Wir haben dir alles besorgt." Yū (aus dem Off): <i>Die Liebe hört niemals auf. Als ich ein Kind war...</i> Yūji: "Viel Erfolg." Yū (aus dem Off): <i>...redete ich wie ein Kind, dachte wie ein Kind und urteilte wie ein Kind. Als ich ein Mann wurde, legte ich ab, was Kind an mir war. Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen</i>	Wasserrauschen (vermutlich von der Kanalisation). Die Sporttasche, die auf den Boden fällt. Reißverschluss der Sporttasche	Halbtotale: Yū und seine Freunde treffen sich unter einer Unterführung. Detailaufnahme: Yū hebt die Sporttasche auf. Detailaufnahme: Yuji legt Yū seine Hand auf die Schulter. Halbnahaufnahme: Yuji und Yū. Halbnahaufnahme: Yuji, Takahiro und Senpai. Nahaufnahme: Yū. Halbnahaufnahme: Yū öffnet die Sporttasche in einer Art Abstellkammer, in der nackte Glühbirnen von der Decke hängen. Detailaufnahme: In der Tasche	03:16:36

*wir von
Angesicht zu
Angesicht. Jetzt
erkenne ich
unvollkommen,
dann aber
werde ich durch
und durch
erkennen, so wie
ich auch durch
und durch
erkannt worden
bin. Für jetzt
bleiben Glaube,
Liebe, Hoffnung,
diese drei. Doch
am größten
unter ihnen ist
die Liebe.*

befindet sich ein
Katana und
diverse Messer.
Halbnahaufnah-
me: Yū packt ein
Bündel Kleidung
in die Tasche.
Halbnahaufnah-
me: Yū nimmt
die Marienstatue
in die Hand.
Detailaufnahme
der
Marienstatue.

2	Yū betritt das Gebäude. Die Frau am Empfang sagt per Telefon bescheid. Koike Aya lacht. Yū fährt im Aufzug nach oben. Der Sektenführer betritt den Aufzug. Verlassen beide den Aufzug. Der Sektenführer erkennt Yū. Yū sticht ihm mit dem Messer in den Hals. Während der Sektenführer ausblutet, zieht Yū die Kostümierung als Sasori an. Es kommt noch einmal zum	Frau am Empfang: "Guten Morgen. Ihren Pass, bitte." Yū: "Yū Honda vom Bezirk 5." Frau am Empfang: "Und Sie wünschen?" Yū: "Ich möchte zu Yōko Ozawa im 6. Stock." Frau am Empfang: "Bitte!" Frau am Empfang (am Telefon): "Ein Yū Honda von Bezirk 5 will in den 6. Stock." Koike: "Gut, ich weiß Bescheid." Sektenanführer: "Du bist doch Yū."	Die Schiebetüren öffnen sich. Ein Piepen, als sich die nächste Tür öffnet. Koike lacht. Die Aufzugtüren schließen sich. Die Aufzugtüren öffnen sich. Dumpfe Herzschräge. Die Aufzugtüren öffnen sich. Schritte auf dem Gang. Messer dringt in Fleisch ein. Blut spritzt an die Wand. Alarm geht los. Röcheln. Schritte im Treppenhaus. Wütende Stimmen mehrerer Personen.	Full Shot: Die Schiebetüren öffnen sich und Yū betritt, mit einer Sonnenbrille das Gebäude. Nahaufnahme: Yū überreicht seinen Pass. Halbnahaufnahme: Yū betritt einen Gang mit mehreren Aufzugtüren. Amerikanische Einstellung: Die Frau am Empfang spricht am Telefon. Detailaufnahme: Koike hält sich einen Telefonhörer ans Ohr und lacht. Amerikanische	03:17:38
---	---	---	---	---	----------

Gerangel mit
dem
Sektenführer.
Sicherheitsleute
rennen die
Treppe hoch. Yū
sticht mehrfach
zu. Yū
positioniert
eine Tüte in der
eine Bombe ist.
Er zieht ein
Katana und
macht sich auf
die Suche nach
Yōko.

Einstellung: Die
Frau am
Empfang legt
auf.
Nahaufnahme:
Frontalansicht
von Yū, während
man hört, dass
sich die
Aufzugtüren
schließen.
Detailansicht:
Yūs Gesicht von
der Seite.
Detailansicht:
Anzeige mit den
Stockwerken.
Nahaufnahme:
Aufzugtüren
öffnen sich und
der
Sektenführer
tritt ein.
Nahaufnahme:
Der
Sektenführer
steht mit dem
Rücken zu Yū.
Detailaufnahme:
Yū von der Seite.
Amerikanische
Einstellung: Die
Aufzugtüren
öffnen sich und
der
Sektenführer
verlässt vor Yū
den Aufzug.
Nahaufnahme:
Yū.
Halbnahaufnah
me: Der
Sektenführer
geht um die
Ecke, Yū folgt
ihm.

Sektenführer
spricht Yū an.
Detailaufnahme
von Yūs Gesicht.
Halbnahaufnah
me: Yū sticht
Sektenführer
Messer in den
Hals.
Halbnahaufnah
me: Yū zieht das
Messer heraus,
Blut spritzt an
die Wand.
Halbtotale: Sehr
viele Männer in
schwarzen
Anzügen, laufen
das
Treppenhaus
hinauf.
Halbnahaufnah
me: Der
Sektenführer
liegt am Boden.
Nahaufnahme:
Yū zieht Sasoris
Kleidung an.
Halbnahaufnah
me: Der
Sektenführer
fällt Yū mit
letzter Kraft an.
Halbnahaufnah
me: Yū sticht auf
den
Sektenführer
ein.
Detailaufnahme:
Man sieht die
Schuhe der
Sicherheitsleute,
die die Treppe
hochlaufen.
Nahaufnahme:
Yū öffnet eine

Papiertüte, in der eine Bombe ist.

Detailaufnahme:

Füße die im Treppenhaus hinauf laufen.

Halbnahaufnahme: Yū zieht sein Katana.

Halbnahaufnahme: Yū tritt eine Tür auf. Über seine Schulter hinweg sehen wir mehrere Menschen in Anzügen auf Stühlen und einem Sofa sitzen.

Halbtotale: Yū tritt Türen mehrerer Räume ein. Die Personen in diesen Räumen sind jedes Mal überrascht, aber folgen Yū dann.

3	Yū blockiert eine Tür. Ganz viele Leute in weiß gekleidet. Yū geht durch einen verschachtelten Gang, in dem mehrere Gitter mitten im Raum stehen, um die herum Menschen in weißer Kleidung agieren, als	Koike: "Lecker, oder?" Die Anderen: "Lecker!" Ein Mann in einer Zelle: "Ich liebe dich auch." In einem Verhörraum: "Antworte gefälligst!" Koike: "Das ist heiß!" Eine von Koikes Assistentinnen: "Sei vorsichtig."	Alarm. Wütendes Klopfen gegen die Tür. Stimmwirrwarr. Kochendes Wasser. Halb verständliche Gespräche. Yūs Schritte. Pfeifendes Geräusch, als Yū das Katana hebt. Das Katana schneidet durch Fleisch. Blut spritzt.	Halbtotale: Yū verschließt eine Glastür hinter sich und blockiert diese, indem er einen Stab durch ihre Griffe schiebt. Halbnahaufnahme: Yū sieht sich in dem Raum um, während sich mehrere Menschen hinter der Glastür zusammendräng	03:20:13
---	---	---	--	--	----------

gäbe es
unsichtbare
Wände
zwischen
diesen Gittern.
Die Menschen
beachten Yū gar
nicht.
Koike isst
währenddessen
in einem
anderen Raum
mit der Familie.
Yū bahnt sich
seine Wege
durch die
Räume. Kaori
lacht. Yū betritt
den Raum, wo
seine Familie
ist. Yū metzelt
mit dem Katana
die
Sicherheitsleute
, die in den
Raum kommen.
Sie bespritzen
die Wände mit
ihrem Blut. Yū
wird
überwältigt.

Tetsu: "Ich
vergesse ganz,
zu essen."
Yōko: "Ich will
einen
Nachschlag."
Koike: "Lecker!"
Kaori: "Ist mir
warm!"
Tetsu: "Das ist
noch nicht
durch."
Koike: "Das ist
gesund."

Koike: "Da ist
er. Komm! Wir
haben dich
erwartet."
Yū: "Auftritt
Sasori!"

Ächzen und
Stöhnen.

en.
Totale: Gänge
mit weißen
Decken, weißen
Wänden, weißen
Türen, einem
weißen
Fußboden und
Personen, die in
weiß gekleidet
sind.
Halbtotale: Yū
läuft den Gang
zur Rechten
entlang.
Halbnahaufnah
me: Yū öffnet
eine Tür zu
seiner Rechten.
Detailaufnahme:
Gemüse, das in
einem Topf
kocht.
Halbtotale: Yū
geht durch einen
verschachtelten
Gang, in dem
mehrere Gitter
mitten im Raum
stehen und
wieder
Menschen in
weißer
Kleidung.
Halbtotale: Yū
kommt an einem
"Raum" vorbei,
in dem eine Art
Verhörsituation
stattfindet.
Halbnahaufnah
me: Koike
verbrennt sich
beim Essen die
Zunge.
Halbnahaufnah

me von Yū, der
durch die Gänge
irrt.
Halbnahaufnah
me von Kaori die
lacht.
Halbnahaufnah
me vom
irrenden Yū.
Halbnahaufnah
me vom
essenden Tetsu.
Halbtotale: Zwei
Frauen in weiß,
sitzen auf
Klappstühlen in
einer Art
Besucherraum
und unterhalten
sich durch eine
Glasscheibe mit
einem Mann in
weiß. Auch diese
Glasscheibe
steht wieder
mitten im Raum
und ist kein
wirkliches
Hindernis. Yū
öffnet noch eine
Tür.
Halbnahaufnah
me von Yōko, die
um einen
Nachschlag
bittet.
Halbnahaufnah
me von Yū, der
wieder eine Tür
öffnet.
Halbnahaufnah
me von Koike,
die sich noch
mehr Essen
auffüllt.
Halbnahaufnah

me von Yū.
Halbnahaufnah
me von Kaori.
Halbtotale: Yū
irrt durch eine
Art Werkstatt.
Halbnahaufnah
me von Tetsu.
Halbnahaufnah
me von Yōko.
Halbnahaufnah
me: Yū stößt die
finale Tür auf
und diesmal
sieht man ihn
hindurchgehen.
Halbtotale: Man
sieht die Gruppe,
die am Tisch
sitzt, nun zum
ersten Mal als
Ganzes.
Amerikanische
Einstellung von
Yū.
Wieder
Halbtotale der
Gruppe am
Tisch.
Amerikanische
Einstellung von
Yū.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht.
Amerikanische
Einstellung: Yū
hebt das Katana
und geht in
Angriffsstellung.
Totale: Die
Männer in den
Anzügen
kommen in den
Raum gelaufen.
Halbtotale: Yū

hackt sich mit
dem Katana
durch die
Gruppe.
Amerikanische
Einstellung: Die
Gruppe am Tisch
schaut irritiert
zu Yū. Einzig
Koike grinst.
Halbtotale: Yū
trifft einen der
Anzugträger
seitlich.
Amerikanische
Einstellung:
Dieser dreht sich
zur weißen
Wand und
spritzt sie mit
seinem Blut voll.
Halbtotale: Die
Anzugträger
überwältigen Yū.
Amerikanische
Einstellung: Die
Gruppe am Tisch
schaut immer
noch irritiert.
Koike verfolgt
die
Geschehnisse
gebannt.
Halbtotale: Die
Männer reißen
Yū die Perücke
vom Kopf.
Nahaufnahme
von Yūs Gesicht.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht.

4	Koike sagt den Sicherheitsleuten, sie sollen Yū loslassen. Sie	Koike: "Lasst ihn los. Steh auf, Sasori. Ihr könnt gehen. Du	Yū atmet schnell. Koike lässt ihre Stäbchen auf den Tisch fallen.	Halbtotale: Die Gruppe am Tisch beobachtet immer noch die	03:22:00
---	--	--	---	---	----------

zündet sich eine Zigarette an und setzt sich auf einen Mann am Boden, der tödlich verwundet ist. Yū und Koike blicken zum Esstisch rüber. Yū wird von seinem Vater und von Yōko angesprochen. Koike drückt ihre Zigarette im Blut des toten Sicherheitsmannes aus. Koike setzt Yū die Perücke wieder auf. Yōko fängt an zu weinen. Yū stößt Koike von sich weg. Yū geht auf Yōko zu, die verängstigt zurückweicht. Koike schreit wütend. Kaori: "Wir sind eine Familie." Koike jubelt.

hast uns also gefunden." Koike (zu dem Verwundeten): "Halt die Klappe. Stirb schon." Koike: "Mach dir keine Sorgen, Yū. Von diesen Typen gibt's mehr als genug. Na, Erinnerst du dich? Deine frühere Familie." Tetsu: "Yū, öffne die Augen!" Kaori: "Yū!" Koike: "Siehst du? Deine Familie sagt das auch. Du bist im Kreis gegangen. Aber von nun an brauchst du nicht mehr zu bluffen. Du kannst aus eigener Kraft Sasori sein. Oder brauchst du diese Perücke noch? Yōko ist enttäuscht von diesem erbärmlichen Yū." Tetsu: "Yū!" Kaori: "Öffne die Augen." Yū: "Yōko, ich bin dein Bruder! Du

Yōko weint. Koike schreit wütend.

Geschehnisse. Halbtotale: Die Männer in den Anzügen halten Yū fest und lassen ihn dann los. Halbtotale: Die Gruppe am Tisch schaut immer noch zu Yū rüber. Full Shot: Yū erhebt sich. Halbnahaufnahme: Koike schleudert ihre Stäbchen auf den Tisch, streift ihre Mütze ab, kratzt sich am Kopf und steht auf. Halbnahaufnahme: Koike hat sich eine Zigarette in den Mund gesteckt und schickt die unverletzten Sicherheitsleute fort und winkt ihnen hinterher. Halbnahaufnahme: Koike starrt Yū an, dieser starrt an Koike vorbei. Halbtotale: Koike setzt sich auf einen verwundeten Sicherheitsmann am Boden, demütigt ihn in seinem

kennst mich
doch. Gehen
wir!"
Tetsu: "Benimm
dich auch wie
ein Bruder!"
Kaori: "Wir sind
eine Familie!"
Yū: "Du kennst
doch deinen
Bruder!"
Koike: "Weiter
so!"
Yū: "Yōko!"
Koike: "Egal
was in diesem
Haus passiert,
keiner kann es
hören."
Yū: "Bist du
sicher?"

Todeskampf und
rammt ihm ihre
Ferse in den
Magen. Koikes
Assistentinnen
schauen zu dem
Mann am Boden.
Nahaufnahme
von Yūs Gesicht:
Er starrt immer
noch in die selbe
Richtung.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht: Man
sieht jetzt, dass
die beiden
einander
anstarren.
Nahaufnahme:
Koike erkennt
nun, in welche
Richtung Yū
starrt.
Nahaufnahme
von Yū.
Halbtotale:
Tetsu, Yōko und
Kaori sehen Yū
an.
Nahaufnahme
von Yōko.
Nahaufnahme
von Yū.
Nahaufnahme:
Koike drückt
ihre Zigarette im
Blut des
mittlerweile
bewusstlosen
Sicherheitsmann
es aus.
Nahaufnahme
von Yū.
Halbnahaufnah
me: Koike zeigt

mit dem Finger
auf Yū.
Nahaufnahme
von Yū.
Halbtotale:
Koike steht von
dem leblosen
Körper auf und
geht auf Yū zu.
Nahaufnahme:
Koike setzt Yū
die Perücke auf.
Yū reißt sich die
Perücke wütend
vom Kopf und
stößt Koike von
sich weg.
Halbnahaufnah-
me von Koike.
Nahaufnahme
von Yōko.
Halbnahaufnah-
me: Koike haut
Yū wiederholt
die Perücke um
die Ohren.
Nahaufnahme:
Koike legt ihren
Kopf an Yūs
Brust.
Nahaufnahme:
Yōko weint.
Nahaufnahme:
Yū stößt Koike
von sich weg
und geht auf
Yōko zu.
Nahaufnahme:
Yōko schüttelt
ängstlich den
Kopf und weicht
vor Yū zurück.
Halbnahaufnah-
me: Koike
erhebt sich
schreiend vom

				Boden. Nahaufnahme: Yōko weicht weiter zurück. Halbnahaufnahme: Kaori und Tetsu halten Yū an den Armen fest. Halbnahaufnahme: Yōko weint. Halbnahaufnahme: Kaori und Tetsu halten Yū zurück. Halbnahaufnahme: Koike jubelt. Halbtotale: Yū reißt sich los. Halbnahaufnahme: Koike jubelt.	
5	Yū zündet den Sprengstoff. Das Gebäude wird erschüttert, wie bei einem Erdbeben. Yū ist der einzige, der nicht gefallen ist, auch wenn er schwankt. Er geht auf Yōko zu, um sie am Arm zu nehmen. Koike passt das nicht: Yū und Koike ringen miteinander. Yōko stößt Yū zu Boden und fängt an, ihn zu würgen. Yūs Gesicht schwillt an und Blut tritt	Koike: "Was hast du getan?" Yū: "Kriegt das auch keiner mit? Gleich kommt die Polizei. Es ist aus. Yōko, wir gehen." Yōko: "Nein!" Yū: "Gehen wir! Yōko..." Koike: "Ich lass dich nicht weg!" Stimmen im Gerangel: "Hör auf! Lass sie los!" Yū: "Yōko, gehen wir!" Koike: "Yōko, hör nicht auf diesen Verrückten!" Yū: "Ich liebe	Yū schreit. Explosion. Yū keucht, Yōko schluchzt. Yōkos Hände, die sich fester um Yūs Hals schließen. Yū hustet.	Amerikanische Einstellung: Yū drückt auf den Zünder der Bombe. Totale: Man sieht das Gebäude von außen und wie eine Fensterfront explodiert. Halbtotale: Der Raum wird von der Explosion erschüttert. Kurze Gegenschnitte aus den Räumen, denen Yū auf seinem Weg durchs Gebäude durchgekommen ist. Die Leute stürzen und	03:24:4 7

ihm aus den
Augen.

Yōko. Mehr als
Gott und jeden
anderen! Ich
liebe Yōko!"

Yū: "Ich liebe
dich. Ich liebe
dich. Ich liebe
dich. Ich liebe
dich. Immer
schon. Seit ich
dir begegnet
bin."

Koike: "Yōko,
erledige ihn."

fallen um.

Halbtotale: Yū
ist der einzige,
der noch auf
seinen Beinen
steht.

Fullshot: Yū und
Koike ringen
miteinander am
Boden.

Nahaufnahme:
Yōko liegt am
Boden.

Halbtotale: Yū
und Koike
ringen
miteinander.

Nahaufnahme:
Yōko liegt am
Boden.

Halbnahaufnah
me: Yōko stößt
Yū von Koike
herunter.

Detailaufnahme:
Die
Marienstatue
schlittert über
den Boden.

Halbnahaufnah
me: Yōko setzt
sich auf Yū und
legt ihre Hände
um seine Kehle.

Detailaufnahme
von Yōkos
Gesicht.

Nahaufnahme
von Yūs Gesicht.

Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht.

Nahaufnahme:
Yū hustet und
Yōko nimmt
kurz die Hände

von seinem Hals.
Detailaufnahme
von Yūs
anschwellendem
Gesicht: Eine
Ader an seiner
Stirn tritt
hervor, Blut
fließt aus
seinem rechten
Augenwinkel.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht.
Detailaufnahme
von Yūs Gesicht,
das weiter
anschwillt.
Halbnahaufnah
me: Koike steht
hinter Yōko und
beobachtet das
ganze.
Detailaufnahme:
Koike stellt
ihren Fuß auf
die am Boden
liegende
Marienfigur.
Nahaufnahme
von Yōkos
Gesicht.
Detailaufnahme
von Yūs Gesicht.
Nahaufnahme:
Yū dreht seinen
Kopf zur Seite
und schaut auf
Koikes Fuß.
Koike greift nach
der Marienfigur.
Halbnahaufnah
me: Koike
nimmt die Figur
in die Hand und
richtet sich auf.

6	Koike schmeißt die Marien-Statue gegen die Wand. Yū stößt Yōko von sich weg. Polizei kommt und verhaftet Yū. Yōko hat schreiend einen Zusammenbruch. Tetsu und Kaori versuchen mit Yū zu sprechen.	Yū: "Ihr seid hoffnungslos, alle miteinander!" Polizei: "Aufhören! Was machen Sie da?" Yū: "Du bist schrecklich!" Polizei: "Aufhören!" Tetsu: "Was ist mit dir? Yū!" Kaori: "Yū!" Tetsu: "He, was ist? Reiß dich zusammen. Yū, erkennst du mich? Erkennst du mich?" Polizei: "Hören Sie auf!" Yōko: "Aufhören!"	Die Figur zerbricht mit einem dumpfen Geräusch. Yū schreit wütend. Hektisches Rufen der Polizei. Ein brodelndes Geräusch. Yū lacht wahnsinnig.	Amerikanische Einstellung: Koike schmeißt die die Marienfigur gegen die blutbeschmierte Wand. Detailaufnahme: Die Figur liegt zersplittert in einer Blutlache. Nahaufnahme: Yū dreht sein Gesicht wieder zu Yōko. Detailaufnahme: Yōkos Gesicht. Detailaufnahme von Yūs Gesicht: Yū wird wütend und schreit voller Wut. Halbtotale: Yū stößt Yōko von sich weg. Er richtet sich auf. Die Polizei kommt in den Raum. Halbnahaufnahme: Yōko schreit. Halbtotale: Koike Aya steht daneben, während Yū mit den Polizisten ringt. Halbnahaufnahme: Tetsu versucht Yū zu beruhigen. Amerikanische Einstellung: Koike lacht.	03:26:33
---	--	---	--	---	----------

Halbtotale:
 Polizisten, Tetsu
 und Kaori ringen
 mit Yū, der
 weiter lacht.
 Nahaufnahme:
 Yōko ist am
 Boden
 zusammengekau-
 ert und schreit.
 Amerikanische
 Einstellung von
 Koike.
 Halbtotale: Mehr
 Polizisten eilen
 herbei.
 Nahaufnahme
 von Yōko.
 Amerikanische
 Einstellung:
 Koike sinkt in
 sich zusammen.
 Nahaufnahme
 Die Gesichter
 von Yū und
 Kaori, sowie
 Tetsus
 Hinterkopf.
 Halbtotale: Die
 ganze Gruppe.

7	Koike nimmt sich das Katana um Suizid zu begehen. Als Koike Aya tot ist, schlüpft der Wellensittich aus ihrem Dekolletee. Yū lacht, Yōko schreit, viele heftige Schnitte. Dann wechselt die Szenerie: Yū, Yōko, Tetsu und Kaori	Koike: "Du bist genau wie ich." Tetsu: "Reiß dich zusammen! Yū! Na komm." Koike: "Geh doch kaputt." Tetsu: "Yū, erkennst du mich? Ich bin dein Vater. Erkennst du mich?" Koike: "Geh kaputt." Polizei: "He,	Das Katana kratzt über die Fliesen. Yōko schreit. Ein Stimmenwirrwarr. Koike röchelt. Das Zwitschern des Wellensittichs. Dumpfe Trauermusik.	Halbnahaufnahme: Koike greift nach dem Katana, beugt sich darüber und drückt es sich in den Magen. Nahaufnahme: Yūs lachendes Gesicht innerhalb der Gruppe. Halbnahaufnahme: Yōko schreit.	03:27:42
---	---	--	---	--	----------

halten am
Strand ein
Kreuz, während
sie von Koike
ausgelacht
werden.

warten Sie
doch.”
Koike: “Geh
kaputt. Geh...
kaputt. Geh
kaputt. Du
sollst...
kaputtgehen.”
Kaori: “Komm
zu dir!”
Tetsu: “Yū, ich
bin’s, dein
Vater.”
Koike: “Give it
to me...”

Nahaufnahme:
Koikes Gesicht.
Detailaufnahme:
Das Katana tritt
an Koikes
Rücken wieder
aus.
Nahaufnahme:
Tetsu versucht
Yū zur Vernunft
zu bringen.
Nahaufnahme:
Yōko weint.
Nahaufnahme:
Koikes Gesicht.
Nahaufnahme:
Kaoris Gesicht.
Nahaufnahme:
Koikes Gesicht.
Detailaufnahme:
Das Katana hat
Koike
vollständig
durchbohrt.
Halbnahaufnah
me: Die Gruppe,
die Yū festhält.
Nahaufnahme:
Yōko hält sich
beide Hände an
den Kopf und
schreit.
Halbnahaufnah
me: Die
aufgespießte
Koike bricht in
einer Blutlache
zusammen.
Detailaufnahme
vom blutigen
Schwertende.
Nahaufnahme:
Ein
Wellensittich
schlüpft aus
Koikes

Dekolletee
hervor.
Halbnahaufnahme: Koikes
Assistentinnen
knien weinend
über der Toten.
Nahaufnahme:
Yū lacht in
Tetsus Armen.
Nahaufnahme
von Yōko.
Nahaufnahme
von Assistentin
1, die ihr Gesicht
an Koikes hält.
Nahaufnahme
von der
weinenden
Assistentin 2.
Nahaufnahme
von Yū, der
immer noch
lacht.
Nahaufnahme
von Yōko.
Habtotale: Yū,
der von der
Gruppe gehalten
wird.
Halbtotale: Yū,
Yōko, Tetsu und
Kaori sind
wieder am
Strand und
tragen jetzt
andere Kleidung.
Sie stützen zu
viert ein Kreuz.
Fullshot: Koike
steht auf einer
Düne und zeigt
lachend auf die
Gruppe.
Wieder
Halbtotale von

den vieren mit
dem Kreuz.

Abstract

Intergenerationale Kommunikation ist in Japan ein wichtiges Thema. In Folge des demografischen Wandels ist in kaum einem Lande das Durchschnittsalter so hoch. Gleichzeitig ist die Jugend regelmäßig im Focus von Debatten und Diskursen, in denen eine Vielzahl scheinbaren Problemfeldern benannt wird. Meistens werden jedoch Jugendliche und Erwachsene getrennt voneinander betrachtet. Deswegen soll der Umgang unterschiedlicher Generationen miteinander in den Fokus genommen werden und die Darstellung der intergenerationalen Kommunikation im japanischen Film betrachtet werden. Exemplarisch dafür werden die Figuren in Sono Shions *Ai no mukidashi* („Love Exposure“, 2009) und ihre Beziehungen, einer genaueren Analyse unterzogen und in einem gesellschaftlichen Kontext interpretiert werden.